*Twentieth Century French Literature between memory and forgetting :*
*Proust, Beckett, Perec, and Blanchot*

La littérature française du vingtième siècle entre la mémoire et l'oubli :
Proust, Beckett, Perec, et Blanchot

Jiewon Baek

Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
In
Foreign Languages, Cultures, and Literatures

Anthony A. Abiragi, Chair
R. Janell Watson
Richard L. Shryock

April 6, 2010
Blacksburg, VA

Keywords : la mémoire, l'oubli, le temps, l'espace, le récit
*memory, forgetting, time, space, narrative*

*Twentieth Century French Literature between memory and forgetting : Proust, Beckett, Perec, and Blanchot*

Jiewon Baek

ABSTRACT

In the course of the twentieth century, the representation of the relationship between time, narrative, and memory in French literature undergoes a change. Proust's *A la recherche du temps perdu* evidences the power of memory to synthesize separate moments through a work of art and embodies the thesis of Paul Ricœur on the interdependency of time and narrative. This proustian synthesis becomes almost impossible for Samuel Beckett, George Perec, and Maurice Blanchot, who encounter the disappearance of memory preserved in the narrative space. Not only in the face of the spatialization of memory in the increasing development of mass media, which Walter Benjamin criticizes, but also in the face of the deterioration of space, the translation of a temporalized memory into a coherent story cannot continue.

From Proust's immense edifice of memory, to Beckett's invention, to Perec's spatial preservation of vanished time, to Blanchot's *désœuvrement*, the works of these authors traverse the wide span between memory and forgetting in literature. This paper integrates these authors who diverge in the direction of memory, on the one hand, and in the direction of forgetting, on the other. This integration forms passageways that make possible the exchange between these two ends. Communication continues in the gap where memory and forgetting are reflections of each other.

La littérature française du vingtième siècle entre la mémoire et l'oubli :
Proust, Beckett, Perec, et Blanchot

Jiewon Baek

ABSTRACT

Au cours du vingtième siècle, la représentation du rapport entre le temps, le récit, et la mémoire dans la littérature française subit un changement. *A la recherche du temps perdu* de Proust atteste d'une mémoire puissante qui synthétise des moments séparés dans une œuvre d'art, et matérialise la thèse de Paul Ricœur au sujet de l'interdépendance du temps et du récit. Cette synthèse proustienne devient presque impossible chez Samuel Beckett, Georges Perec, et Maurice Blanchot, qui affrontent la disparition de la mémoire préservée dans l'espace narrative. La traduction de la mémoire temporalisée dans une histoire cohérente ne peut pas continuer non seulement face à la spatialisation de la mémoire dans l'accroissement des développements des médias de masse que Walter Benjamin critique, mais aussi face à la détérioration de l'espace.

De l'immense édifice de la mémoire chez Proust, à l'invention de Beckett, à la préservation spatiale du temps disparu chez Perec, et au désœuvrement de Blanchot, les œuvres de ces auteurs franchissent la vaste étendue entre la mémoire et l'oubli dans la littérature. La présente analyse intègre des auteurs qui se divergent au côté de la mémoire et au côté de l'oubli. Cette intégration établit des passages qui rendent possible l'échange entre ces deux côtés. La communication continue dans l'écart où la mémoire et l'oubli se reflètent.

TABLE OF CONTENTS

## INTRODUCTION

### La résolution narrative

L'art de narrer traite fondamentalement du concept du temps, si insoluble soit-il. L'intégration entre la temporalité et le récit est à la base de la résolution narrative que Paul Ricœur propose dans *Temps et récit* pour représenter le temps: « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel . . . le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans le mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle » (I 17). La fondation du sens d'être dans une synthèse spatio-temporelle, par le moyen de l'art de narrer, est aussi la résolution de Proust. Mais la proposition ricœurienne et la construction de l'ouvrage proustien suivent une longue tradition de constatations autour des apories du temps.

Dans le premier tome du *Temps et récit*, Ricœur délinée cette tradition en commençant avec une étude des *Confessions* d'Augustin. Selon le principe de *distentio* et *intentio* formulé par Augustin, la mesure du temps est dans l'esprit qui s'étend entre l'attente et la mémoire (Ricœur I 44). L'esprit dans *le praesens intentio* s'étend [*distentio animi*] dans les deux sens et il « fait passer » l'attente du futur à la mémoire du passé (Ricœur I 46). Au contraire, comme Mark Muldoon fait remarquer, la *Physique* d'Aristote présente le principe du temps cosmologique qui ne dépend pas de l'activité de l'esprit, mais qui se correspond aux mouvements de la physique (38).

Après avoir expliqué les théories d'Augustin et d'Aristote dans le troisième tome de *Temps et récit*, Ricœur présente l'opposition des théories dans *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl et *Critique de la raison pure* de Kant. En examinant le concept husserlien d'une durée créée dans la succession temporelle, où chaque moment dans la mémoire occupe un lieu et où chaque moment subit une modification et entre dans la rétention, Ricœur constate que la continuation dans la durée nécessite un flux absolu de la conscience, ce qui est possible dans un temps objectif qui précède la phénoménologie de la conscience du temps (III 82). Ricœur continue ce raisonnement en proposant que la notion kantienne de la présupposition du temps objectif ne peut pas se soutenir sans explications phénoménologiques (III 106).

L'écart irréconciliable et la dépendance réciproque entre la notion d'un temps

phénoménologique dans l'expérience subjective du présent et la notion d'un temps naturel affirme le raisonnement de Ricœur qu'il n'y a pas d'explication de la temporalité qui échappe ses apories (III 177-78). Autrement dit, « the gap (l'écart, la brèche) between a phenomenology of time (mortal time) and the autonomy of time with respect to movement (cosmic time) is unbridgeable; the former cannot produce the latter » (Muldoon 59). La proposition de Ricœur en réponse aux apories du temps est l'intégration du monde temporel et de l'expression narrative. Ricœur propose un temps narratif qui n'est ni purement cosmologique ni purement phénoménologique, mais qui suggère « a poetic resolution », une résolution narrative « [to] provide 'shape' to the chaotic, obscure, and mute in our experience of time's passage » (Muldoon 61).

Le travail de l'écrivain qui adopte une résolution narrative à son existence temporelle ne traite pas seulement de son existence dans le temps, mais aussi de la dimension extratemporelle de son expérience. La tâche d'écriture effectue une transition de la domaine extratemporelle à la domaine temporelle de la création (Ricœur II 273). L'auteur principal dont l'œuvre témoigne de la traduction de l'extratemporel dans la littérature est Proust.

Ce que Proust, dans le dernier volume d'*A la recherche du temps perdu*, désigne la vérité, ou « la vie spirituelle », est « quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux » (Le Temps retrouvé 178). Un moment vécu qui se joigne à un phénomène du passé se situe hors les limites du présent et du passé. On éprouve « l'essence des choses » – la vraie vie en état pur – hors du temps. Proust précise :

> [C]es diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans le moment éloigné . . . jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent . . . dans ce qu'elle avait d'extra-temporel . . . dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (Le Temps retrouvé 177-78)

Confronté à ces impressions d'un bonheur extratemporel, le narrateur de la *Recherche* se demande ce qu'il faut faire : « cette contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment ? par quel moyen ? » (Proust Le Temps retrouvé 182).

La question de fixer et de s'attacher à la vraie vie implique une contradiction. On recherche le temps à l'état pur, qui ne se trouve qu'en dehors du temps. Pour examiner cette

contradiction « d'une recherche vouée à la fois à l''extratemporel' et au 'temps à l'état pur' » (Ricœur II 163), on peut reprendre la référence de Ricœur à la thèse de Gilles Deleuze : « l'œuvre de Proust est fondée non sur l'exposition de la mémoire mais sur l'apprentissage des signes » (11). Les moments bienheureux de l'essence des choses, d'un côté, et l'apprentissage des signes de l'autre côté créent une « ellipse » (Ricœur II 248). Du côté de l'apprentissage des signes, la recherche de la vérité est un apprentissage, une longue quête. Du côté des impressions bienheureuses, la vérité s'éclaircit de moments spontanés.

Il faut établir un rapport entre les deux points de l'ellipse. « La découverte de la dimension extratemporelle de l'œuvre d'art », écrit Ricœur, « constitue une expérience excentrique par rapport à tout l'apprentissage des signes » (II 247). Une précision du terme *l'œuvre d'art* résout la contradiction apparente dans la recherche de la vérité qui s'allume par hasard. Suivant le raisonnement proustien que la vraie vie se trouve dans l'art, l'œuvre d'art rend possible les moments extratemporels. Selon l'explication de Proust au sujet de la valeur de l'art,

> Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers . . . dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini . . . . (Le Temps retrouvé 202)

Une recherche au moyen d'une œuvre d'art est nécessaire pour que les réveils fortuits et spontanés aident lieu.

Dans ce contexte, la signification unique que Proust attribue à l'œuvre d'art est la littérature : « La grandeur de l'art véritable . . . c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons . . . La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (Proust Le Temps retrouvé 202). Pour Proust, la tache de l'artiste est de traduire dans la littérature les révélations fortuites de la vraie vie en état pur. Autrement dit, selon l'étude de Proust par Walter Benjamin, l'œuvre littéraire est un effort vers la « présence d'esprit » en état pur. « *A la recherche du temps perdu* est un essai ininterrompu pour lester une vie entière de la plus haute présence d'esprit » (Benjamin "L'Image proustienne" 151). La révélation du réel extratemporel exige la totalité d'une présence d'esprit, qui devient possible dans une œuvre d'art.

La préoccupation chez Proust est « une quête de bonheur et de présence d'esprit, telle qu'elle reconstitue les facultés humaines morcelées » (Rochlitz 158). La littérature est nécessaire pour le ressaisissement du vrai moi qui se trouve dans la reconstitution et l'intégration des souvenirs, des impressions, et des visions. Selon le narrateur de la *Recherche*, la réalisation d'une œuvre d'art est le seul moyen de faire sortir de l'ombre la réalité du moi spirituel (Proust Le Temps retrouvé 185). Le travail de l'artiste défait « notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes », et vise « aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous » (Proust Le Temps retrouvé 202-03). La recherche de ce qui existe réellement en dehors de nous exige l'interprétation et la traduction des impressions dans un récit durable.

**La résolution en mouvement**

Un artiste qui comprend une temporalité articulée dans une mise en intrigue formule une conscience narrative qui se fond dans une tradition. L'œuvre narrative de l'écrivain fait partie d'une matrice de traditions sous mobilité et évolution :

> It is a consciousness or awareness that we occupy a place and time that is encased in traditions that are not set and unchangeable . . . the humble recognition that we do not create our own present but find ourselves present to a matrix of stories that impart to us a sense of place and meaning that often demands debate, discussion, and eventual consensus. Meaning as such is stored in as many ways as it is told, read, and memorialized in a culture. (Muldoon 63)

Les débats et les changements des traditions se déploient dans des récits. La matrice de ces récits soutient notre existence en mouvement. Malgré le fait que notre sens d'être dans le temps s'établit traditionnellement sur l'importance de raconter et d'écrire des histoires, la pratique de la narration subit des transformations. L'étude qui suit examine une époque où l'art narratif éprouve un changement crucial et la conservation du sens devient problématique. Au début du vingtième siècle, l'édifice de la mémoire que Proust construit atteste de la puissance de la mémoire de synthétiser la matrice des expériences dans une signification totale. Mais vers la deuxième moitié du vingtième siècle, les récits qui exprimaient et mémorialisaient le sens s'éloignent des fonctions de communication et de préservation. Après Proust, des auteurs comme Georges Perec, Samuel Beckett, et Maurice Blanchot affrontent des oppositions à la continuation

des histoires et remettent en cause la résolution narrative.

Les transformations problématiques de la fonction révélatrice de la mémoire menacent inévitablement l'intégration harmonique entre le temps et le récit, c'est-à-dire, l'intégration narrative du temps qui se trouve à la fondation des pensées ricœuriennes et proustiennes. Le premier chapitre de la présente étude examine la représentation du temps dans les textes de Proust, Perec, Beckett, et Blanchot. Le deuxième chapitre démontre que les obstacles contre la résolution narrative d'interpréter et de traduire notre expérience temporelle – la résolution de Proust – émanent de la spatialisation fragmentée de la mémoire.

Le travail de Perec éprouve ce phénomène qui tend vers la fragmentation, l'intensification de laquelle Benjamin attribue à l'accroissement de la reproductibilité technique. Dans la transposition de la mémoire temporalisée dans des ouvrages reproductibles, les images reliées à travers le temps sont remplacées par les images déconnectées et figées dans l'espace. La disparition de la mémoire temporalisée ou de l'art de narrer, pour reprendre les mots de Benjamin, a pour résultat l'impossibilité d'enchaînement. Le troisième chapitre examine les origines historiques des problèmes qui menacent la mémoire temporalisée aussi bien que la mémoire spatialisée : si la faculté de la mémoire cherche son dernier refuge dans la préservation spatiale des récits, la détérioration des espaces la menace davantage.

Dans l'impossibilité de la préservation et de la communication du sens spatiotemporel dans la littérature, Beckett se force d'inventer. Son expérimentation d'inventer de nouveaux moyens d'articulation et de subsistance, comme je démontrerai dans le quatrième chapitre, rompt avec les traditions qui s'affirmaient dans l'œuvre proustienne et s'achemine vers une écriture du néant. Cette écriture de l'absence se mène à ses limites dans l'œuvre de Blanchot, dont la théorie du désœuvrement se situe à côté de l'oubli.

Entre la résolution consacrée chez Proust d'établir la synthèse à travers la mémoire puissante et l'indécision chez Blanchot dans l'attention absente, dégagée dans l'oubli, l'écart semble vaste. Pourtant, la présente étude conclura, ce que la littérature du néant ouvre dans son impossibilité est l'espace d'un mouvement dans l'écart entre la mémoire et l'oubli, entre les apories spatio-temporelles, entre la tradition et la divergence. Dans le mouvement qui nous mène de Proust à Blanchot, la mémoire et l'oubli dans la littérature se reflètent. L'espace à l'écart permet la promesse d'une possibilité.

## Chapitre 1. LES EXPÉRIENCES DU TEMPS

Chacun des auteurs en question – Proust, Perec, Beckett, et Blanchot – se situe singulièrement dans le mouvement incessant des apories du temps. La diversité de leurs figurations de l'expérience temporelle est parallèle aux métamorphoses et aux bouleversements de la représentation du rôle de la mémoire dans l'investissement, l'interprétation, et l'expression du sens. Avant de passer à la discussion des problèmes et des changements de la mémoire de la littérature vers la dernière moitié du vingtième siècle, il faut préciser l'expérience de la temporalité telle qu'elle se prononce dans les textes des quatre auteurs.

### Proust : la traduction de la vraie vie dans l'extratemporel

Les souvenirs d'enfance à Combray dont le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* se rappelle au début du premier tome, comme l'attente du baiser de sa mère avant de se coucher, évoquent un temps disparu :

> Aussi je me promettais . . . de faire d'avance de ce baiser qui serait si court et furtif…de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette . . . . (Proust Du côté 27)

L'ère où son père permettait à sa mère de le coucher appartient au temps perdu, dans le sens du temps qui s'est écoulé et qui fait partie du passé (Ricœur II 255). « Et moi aussi bien des choses ont été détruites », écrit le narrateur, « que je croyais devoir durer toujours . . . Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : 'Va avec le petit.' La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi » (Proust Du côté 36). De l'autre côté, Ricœur précise un sens alternatif du terme *temps perdu* – le temps disjoint et fragmenté (II 263). Le premier sens du *temps perdu* ne suffit qu'en relation à la condition fragmentaire de ce qui s'est passé. L'état de perte signifie la désunion des moments disparus, qui correspondent inévitablement aux souvenirs disjoints.

Quelques pages après l'histoire de son souvenir du baiser, le narrateur raconte l'histoire du morceau de madeleine trempé dans le thé qu'il a gouté chez sa tante Léonie à Combray. Cet événement introduit la révélation d'une profondeur inconnue et occasionne le réveil d'un temps

perdu. « Toutes les fleurs de notre jardin et celle du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (Proust Du côté 47). Par rapport aux souvenirs de Combray et aux autres souvenirs fragmentés qui suivent dans la narration, le héros conclut que « le miracle » de la réminiscence bienheureuse peut « faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours » (Proust Le Temps retrouvé 178). Le héros affirme que ce phénomène ne provient pas d'un effort volontaire pour évoquer le temps perdu.

Les limites de la mémoire volontaire sont précisées au début de la *Recherche*. Les souvenirs que possède le narrateur de la maison à Combray – les images du salon, de la salle à manger, l'escalier, la chambre à coucher – ne sont que des pensées fournies par l'intelligence. L'effort de retracer le passé qui se contient dans les images et dans les renseignements rappelées par la mémoire volontaire est sans effet, car « tous les efforts de notre intelligence sont inutiles » (Proust Du côté 44). Le réel qu'on essaie d'évoquer ne se trouve pas dans la mémoire inférieure et superficielle de l'intelligence. Le travail de la mémoire volontaire dans les limites temporelles, affirme le narrateur, échoue toujours.

Le narrateur se demande, si la réminiscence du temps perdu ne résulte pas d'un effort volontaire, « cette puissante joie . . . D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? » (Proust Du côté 44). La réponse se trouve dans la mémoire involontaire. Benjamin explique la signification de ce « monde en état de ressemblance, là où règnent ces 'correspondances' conçues d'abord par les romantiques et, de la manière la plus intime, par Baudelaire, mais que Proust (et lui seul) a su mettre en lumière dans notre vie vécue. C'est l'œuvre de la mémoire involontaire » ("L'Image proustienne" 149-50). Notre vie vécue à la surface frivole de la vie quotidienne est dépourvue de la réalité qui se montre aux moments de la mémoire fortuite (Carter 34). Selon l'explication de Joshua Landy, la vie quotidienne ne montre que le moi social, et le vrai moi reste caché, enterré, invisible (13). Ce vrai moi est l'essence qui est commune aux différentes versions du moi aux temps variés, « a permanent aspect underlying all of the mutable selves » (Landy 112). A cause de l'essence commune du vrai moi, le héros reconnaît et jouit de l'ancienne sensation de la madeleine.

Aux moments de la mémoire involontaire, le vrai moi qui jouit de « l'essence des choses » et qui se trouve à l'état extra-temporel se délivre des contraintes quotidiennes. Dans une

illumination du vrai moi, « l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée » (Proust Le Temps retrouvé 179). Les souvenirs involontaires du narrateur, explique Landy, sont des illuminations d'une multiplicité du vrai moi qui se revèle à la conscience (111). Mais comme Ricœur précise, la mémoire involontaire n'est pas le moyen concluant qui pourrait expliquer le moment soudain des correspondances et de l'extase (II 256). Le héros, affronté de « l'énigme de bonheur » (Proust Du côté 174) et du mystère de la raison pour la joie au moment de la mémoire involontaire, est obligé de découvrir la cause.

Pour découvrir la cause qui est cachée derrière les impressions bienheureuses, Ricœur exprime qu'il faut établir une liaison entre la reprise du temps perdu et l'œuvre d'art. La question est alors : « Quel rapport le projet de l'œuvre d'art, issu de la découverte de la vocation d'écrivain, instaure-t-il entre le temps retrouvé et le temps perdu ? » (Ricœur II 253). Ce rapport, le héros l'établit à la fin du roman, grâce à une révélation finale qui provient d'une série de souvenirs involontaires. Un de ces moments de la mémoire involontaire, le héros raconte, est celui sur le pavé irrégulier dans la cour de l'hôtel de Guermantes :

> Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres . . . la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion. (Proust Le Temps retrouvé 173)

A cet instant, le héros associe la sensation de ce moment à la sensation du moment où il a posé le pied sur le pavé du baptistère de Saint-Marc à Venise. Cette association suscite la même sensation profonde qu'à d'autres moments révélateurs.

Au buffet chez les Guermantes, le bruit d'une cuiller contre une assiette évoque le bruit d'un marteau contre une roue du train. Quand il s'essuie la bouche avec une serviette, il éprouve encore une autre sensation – celle de la serviette empesée avec laquelle il s'est séché devant la fenêtre à Balbec. Cette impression, il décrit, est si claire et si pure, que le moment passé à Balbec est comme un moment au présent. Enfin, le narrateur raconte la vue du livre *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes. L'impression de l'enfant qu'il avait été relève de ce livre que sa mère lui lisait à Combray : « Cet étranger, c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais

alors, que le livre venait de susciter en moi . . . c'est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite » (Proust Le Temps retrouvé 191).

Le narrateur de la *Recherche* qui se remémore des fragments du temps perdu est comme l'adulte dans *Berliner Kindheit* qui essaie d'évoquer les impressions de Berlin qu'il a vécues comme enfant « qui y a vécu une époque historique déjà archaïque pour l'adulte » (Rochlitz 212). En parlant de ce texte de Benjamin, Rochlitz décrit que « [l]'ironie du texte signale la distance entre l'esprit prisonnier de l'époque révolue et la conscience qui reconstruit la vision d'autrefois » (212). Entre le héros dans la bibliothèque des Guermantes et le héros dans la chambre à Combray, il y a une distance. Mais un livre suscite, dans la conscience adulte, la vision de l'époque archaïque. « Chez Proust le temps trace des transversales entre différents points du passé et du présent, mettant ainsi en évidence une structure de l'existence » (Vultur 26). Au moment où le héros voit le titre du livre, il traverse la distance entre le moi présent et le moi passé. Le narrateur du temps retrouvé élucide les expériences du héros à Combray. Ainsi le moi à Combray, qui témoigne du dénouement d'une histoire d'une vocation jusqu'à la révélation finale, rejoint le moi à Guermantes (Ricœur II 253). Au lieu d'un seul moi au présent, le temps retrouvé présente une totalisation des variantes du moi à des moments différents.

Ainsi, parmi plusieurs sens que Ricœur attribue à la signification du terme *temps retrouvé*, dans un sens le temps retrouvé signifie une synthèse de souvenirs indistincts et divers par l'œuvre de la mémoire, qui révèle les essences des choses hors du temps (II 263). Outre cette signification, Ricœur donne un deuxième sens du terme. Le temps retrouvé peut aussi signifier la redécouverte des moments du passé qu'on n'avait pas autrefois perçus (Ricœur II 271). Le raccordement entre les significations diverses du temps retrouvé s'établie dans l'œuvre d'art (Ricœur II 272).

Selon le sens précédent – le temps retrouvé comme la synthèse des fragments par moyen d'une visitation extratemporelle – la vérité qui se cache derrière le temps retrouvé existe déjà. Le rôle de l'artiste est de traduire ce qui est révélé « dans un moment contemplatif » (Ricœur II 272). L'écrivain ne doit pas inventer l'art. La vérité de l'œuvre d'art existe déjà en chacun de nous ; alors, « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (Proust Le Temps retrouvé 197).

Selon le deuxième sens – le temps retrouvé comme la redécouverte du temps passé – l'œuvre d'art est le moyen privilégié par lequel s'effectue « la fixation de ce moment

contemplatif fugitif dans une œuvre durable » (Ricœur II 272). La résolution du héros de poursuivre sa vocation en écrivain intègre les deux sens du temps retrouvé : « *la Recherche raconte la transition d'une signification à l'autre du temps retrouvé* » (Ricœur II 273). La différence entre le moment du souvenir involontaire de la madeleine à Combray et le moment des souvenirs involontaires à la matinée chez Guermantes est que le phénomène chez Guermantes n'est pas seulement un moment d'extase inexpliquée, mais elle est la découverte de la relation entre les moments de la mémoire involontaire et la vocation (Ricœur II 269-70).

Le temps retrouvé en relation à la vocation de l'artiste, selon Ricœur, résulte d'une démystification des signes dans une œuvre d'art, par le moyen de vision, d'impression, et de métaphore (II 280). Comme le narrateur de la *Recherche* précise, « Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision » (Proust Le Temps retrouvé 202). Max Milner exprime que la littérature est une « machine à faire voir » (qtd in Guindani 158). Le héros de la *Recherche*, on peut dire, subit « un apprentissage de la vision » (Guindani 158), dès les projections de la lanterne dans sa chambre d'enfance, jusqu'aux regards choquants qu'il rencontre à l'hôtel de Guermantes à la fin (Cléder and Montier 12).

La réalité que l'artiste aperçoit grâce à la mémoire involontaire lui est montrée dans une impression, les signes de laquelle l'artiste a besoin d'interpréter et de déchiffrer. L'impression retrouvée est la révélation d'une impression effacée, que l'artiste traduit dans une œuvre d'art (Ricœur II 281). L'impression retrouvée éclaircit la vraie vie transposée dans l'œuvre d'art; le temps retrouvé éclaircit l'être extratemporel dans une quête du temps perdu par un apprentissage de signes (Ricœur II 284). « L'art entreprend ce travail de déchiffrage et d'interprétation, établit ce rapport entre différentes sensations pour en dégager la vérité, et nous fait ainsi accéder à cette représentation qu'est la réalité » (Kadivar 18). Tout ce qui n'exige pas d'interprétation ou de traduction n'émane pas de la profondeur de l'impression involontaire :

> Seule l'impression . . . est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit . . . Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. (Proust Le Temps retrouvé 186-87)

L'impression sans reconnaissance, comme Ricœur précise, est sans valeur (II 279). La fonction de l'art est de « reconnaître aux choses une certaine profondeur, [d']en dépasser

l'apparence afin de parvenir à une représentation par laquelle la réalité se rend présente à nous » (Kadivar 17). La réalité dans le monde « n'a pas de sens en lui-même, mais que c'est le moi qui doit l'investir de sens » (Vultur 391). Cet investissement de sens est la tâche du moi créateur. Il faut une reconnaissance des rapports qui saisissent la beauté de la réalité extratemporelle.

Cette reconnaissance est un travail d'interprétation en « beau style » (Proust Le Temps retrouvé 196), qui est la métaphore. La métaphore et la reconnaissance réconcilient « deux impressions au plan de l'essence » (Ricœur II 280), dans une entité unifiée. La tâche de tirer de l'obscurité les impressions et de les traduire dans une métaphore est basée sur l'association des deux sensations séparées. Au moment de la mémoire involontaire, le narrateur établit un rapport entre deux sensations de deux moments différents, en particulier, des sensations physiques :

> Une heure n'est pas qu'une heure, c'est rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément . . . rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (Proust Le Temps retrouvé 195-96)

La réalité se compose de l'unification entre le moment présent et un moment passé qui se rejoignent à travers une même sensation, comme la sensation du pied sur un pavé, d'une serviette empesée, ou du bruit d'une cuiller. Dans le processus de l'enchaînement, l'artiste reconnaît le rapport entre deux impressions disjointes et il met en intrigue leur essence unifiée aux profondeurs (Ricœur II 278). Autrement dit, l'écrivain trouve « une qualité commune à deux sensations » et il extrait « leur essence commune en les réunissant « l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (Proust Le Temps retrouvé 196). Ainsi, le temps retrouvé est « le temps perdu éternisé par la métaphore » (Ricœur II 278). L'artiste qui peut traduire le moment du temps retrouvé, qui peut fixer ce qu'il découvre des signes de la vision, de l'impression, et de la métaphore, réalise sa vocation.

Si l'œuvre d'art est la solution qui effectue une synthèse de l'individualité, la vocation de l'artiste crée évidemment une nécessité de produire une écriture durable. Une fois que Proust se rend compte de « la réalité de [ses] dons littéraires » (Le Temps retrouvé 173), il a besoin d'écrire, de « consacrer toutes ses heures à son travail et ne laisser échapper aucune des arabesques entrelacées » (Benjamin "L'Image proustienne" 137). La fixation et l'éternuement du temps retrouvé exigent une application créative, qui est la littérature.

**Beckett : des voix différentes dans un temps rompu**

Tout en opposition au narrateur Proust, les sujets qui apparaissent dans la trilogie de Samuel Beckett souffrent d'un manque de cohérence temporelle. Le récit de Beckett ne fournit pas d'organisation temporelle, parce que le texte est « un assemblage brut d'instants décousus qui nie toute continuité » (Genetti 44). Contrairement à un écrivain dont la vie est vouée à l'exigence de fixer des moments extratemporels dans une œuvre d'art cohérente, Beckett s'abandonne à l'impossibilité de faire la chronique. Si Ricœur justifie que le temps narratif est la seule représentation du temps vécu, Beckett n'éprouve aucun temps narratif.

Sans chronologie, sans continuité – si on peut parler d'une temporalité là où vivent les personnages de Beckett – le temps est rompu. Comme Stefano Genetti décrit, « Les héros beckettiens n'ont souvent d'autre qualité que d'être présents, là sur la scène, dans l'écriture » (38). Molloy, Moran, Malone, Mahood, et leurs variations, existent dans un présent sans rapport à aucun passé ni à aucun futur. Ils sont présents aux instants immobiles dans les pages du récit. L'immobilité est un problème récurrent surtout dans *L'Innommable*. Le narrateur répète que rien ne change là où il se trouve :

> Non, j'ai toujours été assis à cette même place, les mains sur les genoux, regardant devant moi comme un grand-duc dans une volière . . . Rien ne change ici depuis que je suis ici, mais je n'ose en conclure que rien ne changera jamais. (Beckett L'Innommable 11)

> En somme : aucun changement depuis que je suis ici, apparemment ; désordre des lumières peut-être une illusion ; tout changement à craindre ; incompréhensible inquiétude. (Beckett L'Innommable 14)

> [O]n peut se le demander, pour mémoire, pourquoi le temps ne passe pas, ne vous laisse pas, pourquoi il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître, pourquoi il vient vous enterrer à compte-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes . . . . (Beckett L'Innommable 171)

Sans passer, pourtant le temps s'entasse autour du narrateur. Alors il reste dans une sorte de moment inconcevable. Le temps présent dans les textes de Beckett, comme Genetti décrit, a « une qualité neutre, vide, non orientée en vue d'un avenir et divisible à l'infini » (42). Aucune durée n'est compréhensible puisque un moment est divisible à l'infini. Raconter un récit avec les durées spécifiques du passé, du présent, et du futur, n'est pas possible. Un extrait de *Malone meurt*, par exemple, décrit la situation de Macmann sur le dos, par terre, dans la pluie, sans pouvoir raconter la durée :

> C'était une pluie lourde, froide et verticale, ce qui faisait supposer à Macmann qu'elle serait brève, comme s'il y avait un rapport entre la violence et la durée, et qu'il allait pouvoir se lever dans dix minutes un quart d'heure, le devant poussiéreux. C'est là en effet le genre d'histoire qu'il s'est raconté toute sa vie, en se disant, Il est impossible que ça continue encore longtemps. (Beckett Malone 108)

Le sujet ne peut pas créer d'histoire. Quelques pages plus tard, Macmann est toujours par terre dans la pluie, et il se tourne sur l'estomac, sur le dos, à droite, à gauche. Il ne fait que des révolutions.

En faisant des cercles, les héros de Beckett ne connaissent pas de progression, de ce qui était, ou de ce qui va être. Les révolutions dans le temps correspondent aux révolutions dans l'espace. « Ces choses que je dis », avoue le narrateur, « que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs » (Beckett L'Innommable 24). Les mots dont le narrateur essaie de se servir sont illocalisables. L'écriture de Beckett défie toute conscience du temps et de l'espace.

Florence Godeau constate que le projet beckettien n'est pas un projet philosophique mais un projet rhétorique d'une recherche d'une forme possible (117). Ce projet rhétorique se montre dans la difficulté chez l'écrivain de situer le passé dans le présent et d'écrire la durée. « Ma vie, ma vie », écrit-il, « tantôt j'en parle comme d'une chose finie, tantôt comme d'une plaisanterie qui dure encore, et j'ai tort, car elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela ? » (Beckett Molloy 47). Plus tard dans le récit, le narrateur continue à exprimer son angoisse de trouver une forme adéquate : « Ce que j'affirme, nie, mets en doute, au présent, je peux le faire encore aujourd'hui. Mais j'emploierai surtout les diverses formes du passé. Car le

plus souvent je ne suis pas sûr, ce n'est peut-être plus ainsi, je ne sais pas encore, ne sais pas tout court, ne saurai peut-être jamais » (Beckett Molloy 143). En contraste avec la synthèse de la vie et la littérature chez Proust, l'œuvre de Beckett manque de la réconciliation entre la vie et la littérature. Le narrateur beckettien n'éprouve pas de révélation finale qui propose une solution à sa recherche littéraire.

En conséquence, il n'établit pas un seul moi qui intègre sa mémoire dans le temps. Au lieu d'une voix cohérente, plusieurs voix se confondent dans le projet rhétorique. « Il ne faut pas oublier », écrit le narrateur, « quelquefois je l'oublie, que tout est une question de voix . . . Croient-ils que je crois que c'est moi qui parle . . . Pour me faire croire que j'ai un moi à moi et que je peux en parler, comme eux du leur » (Beckett L'Innommable 98). L'écriture de Beckett se constitue de mots et de voix. Le narrateur ne peut pas enchaîner les mots sur la page dans une narration, parce que les paroles de la voix ne sont pas compréhensibles à « un moi à moi ».

> [J]e ne comprends rien à la durée, je ne peux pas en parler, j'en parle bien, je dis jamais et toujours, je parle des saisons et des parties du jour et de la nuit . . . ce sont des mots qu'on m'a appris, sans bien m'en faire voir le sens, c'est comme ça que j'ai appris à raisonner, je les emploie tous, tous les mots qu'on m'a montrés. (Beckett L'Innommable 201)

Les mots que le narrateur de *L'Innommable* emploie pour essayer de conceptualiser la temporalité ne lui appartiennent pas. Avec des mots que quelqu'un d'autre lui a donnés, il essaie de comprendre les morceaux de son existence temporelle. Le processus de l'écriture se compose d'une voix qu'entend le narrateur qui n'est pas la sienne mais qui lui mène à écrire des paroles :

> Et la voix que j'écoute . . . Comme vous voyez, c'est une voix assez ambiguë et qui n'est pas toujours facile à suivre, dans ses raisonnements et décrets. Mais je la suis néanmoins . . . Et j'ai l'impression que je la suivrai dorénavant, quoi qu'elle m'enjoigne. Et que lorsqu'elle se taira, me laissant dans le doute et l'obscurité, j'attendrai qu'elle revienne, avant de rien faire, et dût le monde entier, par le truchement et ses innombrables autorités réunies et unanimes, m'ordonner ceci et cela, sous peine de sévices indescriptibles. (Beckett Molloy 179)

L'écrivain suit les murmures de la voix, mais l'impossibilité de la reconnaître lui interdit de fonder un enchaînement. Sans déroulement, les mots sur la page défient l'entendement temporel.

Ainsi la recherche d'une conceptualisation d'une temporalité se manifeste dans les œuvres de Beckett comme « une affaire de paroles » (L'Innommable 81) et une affaire de voix

problématiques. Malgré des obscurités et des confusions d'identité, l'affaire de paroles ne cesse pas et ne peut pas cesser. « [C]e sont des mots, il n'y a que ça . . . il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots . . . » (Beckett L'Innommable 212-13). Même si l'écrivain se perd dans les mots qui appartiennent aux autres voix, il faut chercher et trouver des mots pour continuer. L'exigence d'écrire semble être liée à une affirmation de l'existence.

**Perec : un jeu dans un temps figé**

D'une manière parallèle à Proust, qui se sert de la narration pour donner sens à sa vie, Perec utilise un système de contraintes pour composer un récit rempli d'histoires, de figures, de tables, de descriptions, et de listes. Stella Béhar contraste ces deux auteurs :

> A l'instar . . . d'un Proust qui, dans *A la recherche du temps perdu*, espérait retrouver la multitude des sensations oubliées, Perec va tenter, à travers des contraintes de composition monstrueuses, de recenser tous les moyens, toutes les activités, toutes les passions que les hommes et les femmes d'aujourd'hui imaginent pour donner un sens à leur vie. (163)

Encore qu'« on peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit », selon Proust, « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport . . . et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (Le Temps retrouvé 196), qui est la métaphore. Si, pour Proust, l'enchaînement à travers des métaphores établit une continuité temporelle entre deux objets du passé et du présent, quel est le rôle de la narration pour Perec, dont le système des contraintes et les images discontinues défient le concept de mimésis ?

Les deux manières de l'expression – la narration et la liste – résultent du système des contraintes que Perec s'est donné pour écrire *La Vie mode d'emploi*. Ses contraintes, d'après l'explication dans ses *Cahiers des charges*, sont « les règles de composition et les formules de distribution qui lui permettaient de définir, en les faisant varier toujours à partir d'un ensemble pourtant limité, les contenus, les traits et la coexistence de ces mondes aussi bien que la longueur des chapitres et des parties de son livre » (Hartje, Magné and Neefs 8). Le roman qui ne peut pas s'écrire s'écrivait à travers le jeu des contraintes qui ont déterminé les éléments, les matériaux, les contenus, et les traits du livre (in Hartje, Magné and Neefs 9). Son livre, comme Perec décrit, est « une véritable machine à raconter des histoires, aussi bien des histoires qui tiennent en trois

lignes que d'autres qui s'étalent sur plusieurs chapitres » (qtd. in Hartje, Magné and Neefs 33-34). Les histoires, produites de la machine de contraintes rhétoriques, emplissent le texte soit sous forme du récit, soit sous forme de la liste.

En conséquence, les listes, les tables, et les figures qui se trouvent au milieu du récit interrompent souvent la narration. « The list relies on discontinuity rather than continuity; it depends on physical placement, on location; it can be read in different directions, both sideways and downwards, up and down, as well as left and right » (qtd. in O'Banion 13). Comme la boîte au milieu du texte dans lequel s'écrit, « Un arbre généalogique de la famille Gratiolet se trouve page 110 » (Perec La Vie mode d'emploi 331), ou comme la liste des portraits imaginaires de Hutting, ou comme le dictionnaire des mots oubliés, la liste est un système d'organisation et d'arrangement de morceaux d'information isolé (O'Banion 12). Pourtant, cette manière d'arranger des fragments d'information fournit une organisation ou un placement physique qui ne dépend pas de continuité temporelle. Subséquemment, la liste s'oppose à l'organisation narrative qui est le résultat d'un enchaînement temporel.

Jacques-Denis Bertharion explique que le procédé perecquien dans l'impossibilité temporelle ressemble à une ruse : « Placé dans une sorte d'incapacité à raconter sa propre histoire, à résoudre l'énigme d'un passé incompréhensible et inacceptable, Perec fait de l'impossibilité d'écrire et de l'expérience du vide (du manque) les sujets mêmes de l'écriture » (120). Dans l'impossibilité d'enchaînement, il n'y reste pour l'auteur que des morceaux d'informations. Conséquemment, l'auteur fait une écriture des descriptions. Les sujets des descriptions se composent de la réminiscence des vies d'anciens occupants de l'immeuble, 11 rue Simon-Crubellier, aussi bien que des histoires des habitants qui y demeurent encore. La réminiscence d'un passé incompréhensible n'est possible qu'en relation avec l'espace physique de l'immeuble. Par la suite, chaque chapitre doit présenter une description de la pièce et du personnage qui se trouve dans la pièce. Cette information de la pièce décrit fréquemment en détail les tableaux sur les murs ou les photographies dans la pièce.

Dans l'histoire du Chapitre 50, par exemple, le texte attire l'attention des lecteurs à un tableau dans la chambre de Geneviève. Le tableau représente une chambre. Une narration descriptive de la chambre dans le tableau est suivie des informations sur le peintre. Puis le narrateur raconte une longue histoire du roman policier qui était l'inspiration pour le tableau. En se servant d'une histoire en dehors du récit central du livre, Perec fait illusion de la narration.

Cette situation crée trois représentations de l'événement en question : l'histoire du roman policier, son représentation dans le tableau, et la reproduction de la représentation dans le tableau de l'histoire du roman policier. Suivant les arguments qu'il présente dans Laocoon au sujet de la relation entre la peinture et la poésie, Gotthold Lessing constaterait que la représentation du tableau dans la chambre de Geneviève a une valeur réelle et indépendante du roman policier, que les œuvres du peintre et de l'écrivain ne sont pas simplement des imitations l'un de l'autre (53). Mais une « histoire » qui décrit l'histoire d'un tableau qui représente l'histoire d'un roman, comme dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, n'a pas de valeur authentique dans le temps. Dans l'impossibilité d'exprimer des situations dans la durée, l'artiste cherche à emprunter un morceau du temps d'une image dans un tableau accroché sur le mur.

Les histoires des personnages représentés dans les tableaux donnent, parfois, une illusion comme si ces figures dépeignées peuvent être des personnages diégétiques. La ruse de Perec s'accomplit par les informations de l'espace et des personnes dans les tableaux qui sont aussi détaillées que les descriptions des personnages qui habitent l'immeuble sur la rue Simon-Crubellier. Une image d'un tableau peut se placer pour une image à un moment narratif dans une chambre de l'immeuble.

Inversement, certains descriptions des personnages qui se trouvent dans une pièce de l'immeuble donnent parfois une illusion d'une image d'un tableau. Les sujets d'un tableau, d'après Lessing, existent côte à côte dans l'espace. L'écriture poétique, contrairement, représente des sujets qui existent consécutivement et qui suivent une action dans la durée. Mais dans l'impossibilité de l'enchaînement, l'écriture perd cette qualité poétique. La description, par exemple, dans le Chapitre 27, des Grifalconi dans leur salle à manger apparaît « comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte où l'on ne sait pas très bien si c'est la pierre qui est devenue vivante ou si c'est la vie qui s'est momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile . . . » (Perec La Vie mode d'emploi 155). Le lecteur apprend plus tard dans le chapitre que ce moment est vraiment une image d'un tableau qu'Emilio commande à Valène. Un moment réel apparaît comme une image momifiée dans l'instant, figée, et disjointe.

Des images similairement discontinues et immobiles remplissent les pages de *La Vie mode d'emploi*. Bernard Magné dénombre 508 aquarelles, une soixantaine de gravures, une trentaine de dessins, et 75 titres de tableaux imaginaires ou réels (in Vilar 114). Ainsi l'*ekphrasis*

des images nombreuses permet l'écriture de Perec. Sans expérience cohérente de la mémoire, par « l'écriture d'une mémoire impossible » (Reggiani 83), l'artiste cherche à retrouver ses souvenirs. « Le recours à l'*ekphrasis* apparaît en somme comme la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des souvenirs » (Reggiani 82). Au lieu de lier des impressions de la mémoire dans une continuité temporelle, l'auteur écrit en espérant que quelque chose est évoquée. En cours d'écrire, pour qu'un moment révélateur a lieu, l'écrivain produit son œuvre. Ainsi l'écriture de Perec accomplit une ruse. Perec fait de l'impossibilité d'une révélation le sujet même de l'écriture et crée de cette impossibilité un système d'écriture monstrueuse.

**Blanchot : une absence du temps**

Une sorte d'impossibilité se trouve aussi dans l'œuvre de Maurice Blanchot. La réalisation d'une œuvre littéraire qui articule le temps vécu est remplacée par une approche de l'irréalisable (Blanchot L'Attente 36). Fondée sur l'injonction « Faites en sorte que je puisse vous parler », une rencontre a lieu entre une femme et un homme dans *L'Attente l'oubli*. Ann Smock décrit que les paroles de l'échange entre ces deux interlocuteurs appartient à une « non-dialectical dimension of language » (4), où c'est l'intervalle de l'attention entre les deux qui parle. La parole qui a lieu dans l'intervalle du mouvement, dans l'espace de l'écart entre la parole, échappe au domaine de la possibilité. L'homme et la femme sont attirés l'un vers l'autre dans le vide et dans le silence entre leurs paroles.

Pour frayer le chemin afin que la femme puisse lui parler, l'homme doit faire place pour la possibilité de la parole, pour l'apparence de quelque chose d'inattendu. « [L]'attention est nécessaire pour que quelque chose arrive, mais pour que quelque chose puisse vraiment arriver, il faut s'ouvrir à la possibilité radicale de l'inattendu » (Antonioli 108). Autrement dit, il faut ouvre l'espace pour une voix imprévue et inconnue. Mais frayer un chemin pour quelque chose d'inattendu exige un dégagement d'une fin, du désir, de la possibilité, et d'un achèvement dans le temps. « Les deux interlocuteurs parlent dans un temps vide, sans projet et sans souvenir, qui seul permet l'arrivée de l'attente, de l'oubli, de l'attention, la venue de l'autre, de la parole depuis l'autre » (Antonioli 108). L'attente n'a pas de destination ou de réalisation d'un événement. L'attente est « sans événement, sans projet et sans possibilité, comme une perpétuité vide qu'il faut à chaque instant supporter infiniment » (Blanchot "L'Affirmation" 176). Vidée du temps envisageable et vidée de la possibilité, l'attention soutient un cercle de l'attente. Ainsi,

attendre est « un acte neutre, enroulé sur soi, serré en cercles . . . le refus de rien attendre » (Blanchot L'Attente 16). Dans un mouvement de répétition indécise, l'homme et la femme sont déjà mais pas encore réunis, séparés ; rapprochés, éloignés ; rassemblés, dispersés.

Le va-et-vient de l'attente soutient les deux interlocuteurs en mouvement immobile, en suspension dans l'air, et en l'absence d'un temps conceptualisable. « [P]assé et avenir trouvant disjoints, isolé, le passé reste passé profond, ne devient pas à nouveau présent par la mémoire. Il ne peut donc être vécu que sur le mode de l'oubli, c'est pourquoi Blanchot parle d'un 'passé immémorial' » (Nordholt 162). Arrêté, le mouvement est incessant, détournant, glissant, attirant, sans passé mémorial et sans futur attendu. Anna Nordholt explique de plus le démantèlement du temps : « L'événement de la rencontre se trouve ainsi relégué dans un passé qui n'a jamais été présent, ou rejeté vers un futur qui ne deviendra jamais présent. Ainsi elle est ou bien ce qui n'a jamais eu lieu et qui ne peut pour cela être vécu que sur le mode de l'oubli, ou bien ce qui n'aura jamais lieu, et qui est donc vécu sur le mode de l'attente » (157). Dans ce cercle de l'attente, l'oubli, l'homme est attiré vers une présence en détour, une présence dans l'état oublié, dont il faut ramener les mots pour que la voix montre sa présence.

« C'est la voix qui t'est confiée, et non pas ce qu'elle dit. Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener doucement, malgré leur tentative de séduction, vers le silence que tu as d'abord puisé en eux » (Blanchot L'Attente 10). Ce que l'homme découvre à propos de la voix, il écrit précipitamment sur ses feuilles. En écrivant, il semble chercher de frayer un chemin et d'aller de l'avant. Pour l'écrivain qui essaie de ramener les mots de la femme vers le silence de la parole, l'écriture semble une tentation d'ouvrir l'espace pour l'entretien. Mais la voix des mots est sans autorité. « Qui parle ? Qui parle donc ? » La parole de ce qui parle est donnée à l'oubli. La voix que l'homme essaie de transcrire est une voix derrière laquelle il n'y a pas de sujet attendu ou remémoré.

L'auteur qui écrit dans le cercle de l'attente, l'oubli, est dégagé des choses dans le domaine de la possibilité. Jean-Philippe Miraux explique que l'expérience de l'écriture chez Blanchot fait partie à un autre domaine de la possibilité :

> La loi du récit, détachée de la temporalité, ouvre la possibilité de dire l'indésignable, l'innommable, ce qui ne peut être figuré ou représenté . . . Sans passé, sans présent, sans avenir, les choses, les faits, les événements, les phénomènes, les personnages s'enfoncent dans le moment précis où, même présents, ils s'orientent déjà vers un futur toujours déjà

potentiellement passé dans le retour du temps. (35)

L'auteur n'est plus l'autorité d'une narrative chronologique, d'une mémoire enchaînée, mais il est quelqu'un dans une expérience fragmentaire en attente, en arrêt, immobile en mouvement infini. L'écriture fragmentaire reflète l'articulation de cette expérience en l'absence du temps :

> Tout ce qu'on aurait pu ou voulu prendre pour une intrigue (l'« histoire »), un temps et un lieu de fiction, des personnages, un dialogue, se décompose, se désarticule, se désagrège tout au long du récit pour montrer (sans le révéler ou le dévoiler) une espace de dérive, de répétition, « d'instance sans instant » : l'événement est en instance dans cette insistance suspendue entre l'attente et l'oubli. (Antonioli 108)

L'écriture de Blanchot est une suspension en attente, sans projet d'aucune intrigue, sans engagement à une vocation. L'espace de l'écriture chez Blanchot s'ouvre dans un mouvement dans l'instance sans instant, l'espace où on écrit en « [a]ttendant, mais sous la dépendance de ce qui ne saurait se laisser attendre » (Blanchot <u>L'Attente</u> 17). Attendre, mais seulement attendre, dans l'absence du temps.

## Chapitre 2. LA TEMPORALISATION ET LA SPATIALISATION DE LA MÉMOIRE

Le premier et le dernier volume de la *Recherche* suffisent pour montrer que la faculté de la mémoire chez Proust se figure en termes temporalisés – en termes qui suggèrent une compréhension narrative de l'expérience vécue. Chez les autres auteurs examinés, surtout Beckett et Perec, l'écriture tend vers une spatialisation de la mémoire, où l'affaire des mots et des listes ne connaît pas de durée temporelle. Je vais détailler les deux figurations en vue de les intégrer et ensuite d'arriver à une discussion des dangers qui menacent la conception de la mémoire dans les dimensions à la fois temporelles et spatiales.

### La temporalisation de la mémoire

L'écriture d'une mémoire temporalisée réside dans une couche profonde d'où l'auteur soulève un tout, un souvenir intégré. Benjamin décrit cette couche de souvenirs en termes métaphoriques :

> Assurément la plupart des souvenirs que nous étudions nous apparaissent comme des images visuelles. Et, elles aussi, les libres formations de la mémoire involontaire sont encore des images visuelles pour une bonne part isolées, mais dont la présence reste énigmatique. C'est précisément pourquoi, si l'on veut s'en remettre en connaissance de cause à la plus secrète vibration de cette œuvre, il faut pénétrer jusqu'à une couche particulière, la plus profonde, de cette mémoire involontaire, là où les éléments du souvenir nous renseignent sur un tout, non plus de façon isolée, sous forme d'images, mais sans image et forme, comme le poids du filet avertit le pêcheur de la prise. L'odeur est le sens du poids pour qui jette son filet dans l'océan du temps perdu. Et ses phrases sont tout le jeu musculaire du corps intelligible, contiennent tout l'indicible effort pour soulever cette prise. ("L'Image proustienne" 154)

Dans la couche la plus profonde de la littérature proustienne, les images visuelles des souvenirs involontaires qui sont suscitées par le sens olfactif s'intègrent à un tout. Les phrases enchaînent les souvenirs soulevés du temps perdu et ils rendent « visible la chaîne d'images par des métaphores » (Vultur 56). Les phrases construites par l'effort du prise révèlent deux caractéristiques de la mémoire narrative : la superposition et le mouvement.

La temporalisation unit « des images d'une même personne séparées par un intervalle de

temps si long, conservées par des moi si distincts » (Proust Le Temps retrouvé 277). Dans ce processus, la mémoire accomplit une superposition des images et une superposition de plusieurs temps. Le narrateur de *Du Côté de chez Swann*, par exemple, décrit comment les images d'une personne qu'il voit actuellement se superposent sur les images impalpables d'un temps passé qu'il garde en souvenirs :

> Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond. (Proust Du côté 169)

Les images de la duchesse de Guermantes, de Gilbert, et de Geneviève de Brabant qu'il a formées il y a longtemps, avant ses rencontres réelles avec eux, restent dans son esprit en tapisserie de nuances impalpables. Lorsque ces images se superposent sur les images qui représentent les personnes dans la réalité actuelle, les temps divers où ces images appartiennent aussi se superposent. Comme « [d]ans la mémoire le temps nous apparaît, non pas comme un temps unique, mais comme des couches superposées de souvenirs », par la suite, les impressions visuelles des personnes apparaissent en « plusieurs miroirs successifs » (Vultur 79; 76). Une telle vue successive fait possible la perspective d'un tout. A travers des années séparées, la mémoire soulève les images des moments isolés et les enchaîne en succession « dans la perspective déformante du Temps » (Proust Le Temps retrouvé 232).

Le processus de la temporalisation de la mémoire dans le récit ne s'accomplit pas seulement à travers la superposition des souvenirs-images, mais il est aussi question d'un mouvement. A travers une mémoire fondée sur le temps, « le souvenir traverse comme un rayon les couches du passé » (Vultur 110). Pour arriver à la couche la plus profonde des souvenirs, le travail de la mémoire doit accomplir un mouvement du rayonnement qui traverse la distance entre le passé et le présent. La littérature qui dépeint la mémoire en termes temporalisés est une « écriture en mouvement, autrement dit le style » (Serça 137), ou la métaphore. Le travail de tirer

de la couche profonde l'essence similaire des deux moments isolés est celui de la métaphore. Ainsi, la synthèse des impressions des temps séparés se réalise dans le mouvement traversant de la métaphore.

Le mouvement de l'activité de la mémoire peut aussi être expliqué par une illustration géologique utilisée par le narrateur Proust :

> Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux . . . sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origines, d'âge, de 'formation'. (Du côté 184)

Les souvenirs superposés les uns sur les autres préservent les signes du développement temporel. Tandis que les souvenirs ajoutés forment une masse unique, les fissures, les failles, et les veinures de cette masse témoignent des changements à travers le temps. Les différences de formation, ou « les différentes strates temporelles de la mémoire » (Serça 139), montrent l'évidence du mouvement derrière le processus de la mémoire. Selon la description d'Isabelle Serça, « le terrain de la mémoire est ainsi sujet aux phénomènes tectoniques qui modifient son relief, séismes tels que l'expérience de la mémoire involontaire ou phénomènes au long cours comme l'érosion » (140). La faculté de la mémoire ne peut pas échapper aux phénomènes temporels. Une masse des souvenirs intégrés dans un continuum temporel se compose des éléments qui ont subi les effets des tremblements, des érosions, et de la formation. La temporalisation de la mémoire est un mouvement qui traverse les strates des souvenirs – ceux qui sont âgés et pleins de fissures et de failles, ainsi que ceux qui sont plus récents – pour rapprocher la distance entre le passé et le présent.

Ce travail unificateur de la temporalisation est évident dans la structure de l'œuvre de Proust, au niveau du livre comme un tout ainsi qu'au niveau d'une phrase. Serça observe que l'organisation synthétique de la mémoire proustienne résulte d'un « mouvement de l'interpolation » (142). Au niveau de l'œuvre totale, le corps du livre s'intercale ou s'insère entre le début et la fin, qui étaient déjà déterminés (Serça 143). Cette intercalation d'une partie entre deux, selon l'analyse de Serça, au sens figuré, représente le processus de la mémoire : « l'interpolation, comme la mémoire, vient faire coexister passé et présent, en insérant, si l'on peut dire, un morceau du passé dans le présent » (146). L'insertion d'un morceau d'un temps différent dans le cours de l'action présente est précisément l'expérience de la mémoire involontaire. La

compréhension de l'événement de la réminiscence involontaire en termes temporalisés fait possible l'existence simultanée du passé et le présent.

Au niveau de la phrase, l'intercalation se réalise dans les mots écrits en parenthèses, qui s'interpolent dans une phrase (Serça 144). La parenthèse « peut présenter un verbe au passé quand la phrase d'accueil est au présent générique, ou . . . superposer une strate plus ancienne ou plus récente que celle sur laquelle se fonde la phrase d'accueil » (Serça 151). Ainsi l'union du contenu dans la parenthèse et le reste de la phrase figure l'union des souvenirs séparés dans le temps. Soit au niveau de l'œuvre totale soit au niveau d'une phrase, une masse complète se forme des souvenirs des origines et des âges divers, « [t]ous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres » (Proust Du côté 184).

L'écriture en mouvement, qui superpose et intercale des souvenirs du passé et du présent, surmonte le domaine d'une structure stagnante. La mémoire narrative, d'après la connaissance proustienne, est « un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps –, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux » (Proust Du côté 60). Franchir, traverser, et vaincre les distances des siècles, c'est la construction de l'édifice profond de la mémoire par la temporalisation.

**La spatialisation de la mémoire**

D'un côté, comme l'écriture de l'édifice proustien illustre, la traduction de l'expérience vécue en forme littéraire est un processus de la temporalisation. De l'autre côté, comme on précisera, le travail de l'écriture est une affaire de spatialisation et d'éloignement de la dimension temporelle. L'édifice d'une mémoire spatialisée n'occupe pas la quatrième dimension du Temps ; la construction de cet édifice spatial s'écarte de l'intérêt à franchir la distance des époques. A la place, la mémoire s'attache à l'espace de l'endroit.

Le principe de la spatialisation de la mémoire dépend sur la puissance de l'espace à évoquer la mémoire. Au lieu d'une mémoire interne par laquelle l'écrivain enchaîne ses expériences et synthétise le passé et le présent dans son esprit, l'espace rappelle une mémoire externe. Les lieux contiennent un assortiment d'images en dehors de l'esprit. Ce que l'espace évoque dans la mémoire est une image qui demeure dans le lieu. A travers la trilogie de Samuel

Beckett, je vais tirer quelques caractéristiques d'une mémoire spatialisée.

Selon une description de Michel Beaujour, « Le mnémotechnicien est un homme qui porte en permanence 'dans sa tête' un ensemble architectural ou urbain auquel il peut se référer constamment pour y emmagasiner ou y reprendre les images qu'il lui a confiées . . . » (87). L'effort de garder et de porter en permanence dans l'esprit les images spatiales semble dur dans l'écriture de Beckett. Un homme B, un vieux qui porte un chapeau pointu, voyage « à travers des régions qu'il semblait mal connaître, ou pas du tout, car il avançait d'un pas mal assuré et s'arrêtait souvent pour regarder autour de lui, comme celui qui cherche à fixer dans son esprit des points de repère, car un jour, peut-être, il lui faudra revenir sur ses pas, on ne sait jamais » (Beckett Molloy 10). Cet homme, dont le nom on ne sait pas parce que le narrateur de *Molloy* l'appelle « homme B », voyage dans des régions dont il ne sait pas les noms. Il faut fixer les points de repère dans son esprit pour qu'il puisse y se référer. Dans un endroit mal connu, l'homme cherche à établir son « ensemble architectural » dans sa tête. Ainsi sa mémoire se forme en images spatialisées.

Pourtant, dans des régions mal connues, sans références claires, l'homme B a du mal à se situer spatialement. Lorsque la mémoire s'attache à l'espace, les images de ce qui est autour de lui doivent être claires pour que l'homme puisse avancer ses pas et faire sens de ses expériences. Si sa mémoire ne peut pas établir les points de repère dans sa tête, autrement dit, s'il ne peut pas situer le lieu, il ne peut pas se situer dans ce lieu. Séparé du domaine temporel, le narrateur beckettien ne se concerne pas de liaisons entre le passé et le présent ; il ne peut que s'occuper de situer l'espace où il se trouve au présent.  Le narrateur au début de *Malone meurt* se trouve dans une chambre où il a de la peine à comprendre la situation de ses environs : « Situation présente. Cette chambre semble être à moi . . . La grande clarté n'est pas nécessaire, une faible lumière permet de vivre dans l'étrange, une petite lumière fidèle . . . Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé » (Beckett Malone 13). Une mémoire spatialisée défie l'enchaînement des moments séparés pour comprendre comment on est arrivé au présent. C'est l'espace dans la situation isolée et actuelle qu'il faut établir.

Par conséquence d'une mémoire basée sur l'orientation spatiale, la capacité de s'identifier et de se situer comme *je* se lie nécessairement à la possibilité d'identifier le lieu où on se trouve (Brown 13). Si on regarde autour de soi dans un lieu et on ne peut pas avancer d'un pas assuré, la situation du soi devient difficile. Au lieu du *je*, le sujet se nomme un « homme B ». Un

homme sans nom, sans identification du *je* narratif, erre pour trouver son chemin. On voit un autre cas dans *L'Innommable*, où la mémoire spatialisée exige un endroit pour le sujet. « Oui, maintenant que j'ai oublié qui est Worm, comment il est, où il est, ce qu'il fait, je vais me mettre à l'être . . . Vite un endroit. Sans accès, sans issue, endroit sûr . . . Alors c'est la fin, Worm n'est plus » (Beckett L'Innommable 103). La relation entre le narrateur à la première personne et les nombreux noms dans *L'Innommable* reste douteuse. Comment est-ce que je peux me mettre à être Worm ? Vite un endroit, demande le narrateur, un endroit sûr. Il ne se souvient ni de qui est Worm ni d'où il est ; pourtant, que le narrateur soit Worm ou non, il faut un endroit défini pour se localiser.

La situation du *je* par une mémoire spatialisée ne pose pas seulement la question de comment arriver à une image claire du lieu présent, mais aussi de comment comprendre l'image du soi en relation aux autres qui se trouvent dans l'endroit. Au début de *L'Innommable*, un narrateur complètement incohérent et troublé essaie de concevoir qui se trouve dans l'endroit vague. « L'endroit est sans doute vaste. De faibles lumières semblent marquer par moments une manière de lointain. A vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone » (Beckett L'Innommable 10). Ici, là, dans un endroit obscur mais vaste, le narrateur est parmi des multiples. Sa mémoire ne comprend pas et ne s'intéresse pas non plus à comment ils sont arrivés à cet endroit, à travers une durée. Ce que le narrateur aperçoit au présent est une image de lui-même parmi Murphy, Malone, Molloy, et peut-être des autres, soit *je l*es crois tous ici, soit *je* nous crois tous ici. L'organisation de l'espace qu'il faut pour la mémoire du sujet concerne le rapport entre le *je* et les autres qui occupent cet espace.

> Il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr. En un sens, il vaudrait mieux que je sois assis au bord, puisque je regarde toujours dans la même direction. Mais tel n'est certainement pas le cas. Car alors Malone, tournant autour de moi comme il fait, sortirait de l'enceinte à chacune de ses révolutions, ce qui est manifestement impossible. Mais au fait, tourne-t-il vraiment, ou ne fait-il que passer devant moi, en ligne droite ? Non, il tourne, je le sens, et autour de moi, comme la planète autour de son soleil. (Beckett L'Innommable 13)

Pour déterminer le placement du *je* en relation aux autres dans la chambre, il faut concevoir l'espace du soi et ce qu'on voit autour de soi, devant soi, en dehors du soi. La situation

du soi par la spatialisation exige une externalisation. La mémoire spatialisée est basée sur et attachée à ce qui est dans l'espace externe, en dehors du soi. S'il occupe le centre de la chambre, le narrateur devine que les autres font des révolutions autour de lui. Quoiqu'il essaie de se situer au centre des révolutions, les cercles embrouillent l'orientation et la direction des sujets en question. Les limites de l'intérieur et de l'extérieur du soi ne sont pas claires ; le centre peut être occupé par moi, eux, ou nous.

Une référence à *L'Attente l'oubli* de Maurice Blanchot sera utile ici à expliquer le concept d'une spatialisation décentrée. La spatialisation dans *L'Attente l'oubli* s'écarte totalement de la conception d'un espace central à l'intérieur. Le lieu de la rencontre entre l'homme et la femme de ce texte est une chambre d'un hôtel – un lieu neutre, détaché, destiné au passage et à l'échange. Manola Antonioli décrit que les lieux dans l'écriture de Blanchot « ne sont pas en principe destinés à l'habitation mais au passage et à l'échange avec le dehors. Il devient donc impossible de définir un espace intérieur et habité, le centre autour duquel l'espace devrait s'organiser se dérobe toujours » (121). L'espace du moi qui occupe le centre et qui est à la base de la mémoire disparaît. L'homme et la femme se trouvent dans un croisement où les deux « come together in a place where neither can be found . . . They detain each other together outside themselves » (Smock 11). Détachés d'eux-mêmes, hors du lieu et du temps fini, ils se tiennent dans un entretien qui est « le lieu d'attention » (Blanchot L'Attente 34), l'espace d'une rencontre avec l'inattendu, étranger à aucune vocation privée.

Pour Beckett, la difficulté d'établir une cohérence spatiale mène à la difficulté d'écrire quelque chose qui dépasse une affaire de mots.

> [S]i je pouvais me mettre dans une chambre, c'en serait fini de la chasse aux mots, même sans porte, même sans fenêtre, rien que les quatre faces, les six faces, si je pouvais m'enfermer, ce serait une mine, il pourrait faire noir, je pourrais être fixe . . . j'écouterais l'écho, je la connaîtrais, je m'en souviendrais, je me l'imaginerais, je serais chez moi, je dirais comment c'est, chez moi, au lieu de n'importe quoi, cet endroit, si je pouvais décrire cet endroit, le dépeindre, j'ai essayé, je ne sens pas d'endroit, pas d'endroit autour de moi . . . . (L'Innommable 187-88)

Cette phrase conditionnelle décrit la stabilité qui suivrait si l'auteur pouvait s'installer dans un endroit fixe. Il pourrait trouver ses mots. Il reconnaîtrait et il se souviendrait de ce qui se passe autour de lui. Il pourrait écrire dans un espace qui lui permet de se situer dans le présent. Sans

cohérence temporelle pour lier et pour traduire ses expériences dans la littérature, l'écrivain qui travaille dans la mémoire spatialisée doit établir un lieu pour faire l'écriture.

Pour dépeindre en écriture les choses autour de lui dont il se souvient, Beckett cherche à s'exprimer en mots auxquels il peut se rapporter spatialement. Ecrire, dire, parler, ou penser – le *je* a besoin de mots qui s'entendent par rapport à l'endroit où il se situe, ici ou ailleurs.

> Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs. Mais moi je suis ici . . . Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu . . . par rapport à moi qui fus ailleurs, qui serai ailleurs, et à ces endroits où je fus, où je serai. Mais je n'ai jamais été ailleurs, quelque incertain que soit l'avenir. Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu. (Beckett L'Innommable 24-25)

Le fil des pensées de ce narrateur se livre de toute chronologie temporelle. Ses mots peuvent appartenir au passé, au présent, ou au futur ; il lui est impossible de dire. Ni lui, ni ses mots n'habitent dans le domaine temporel. Ils ne peuvent que former des concepts par rapport à l'espace.

De plus, sa mémoire spatialisée ne s'entend qu'avec des mots qu'il énonce ici, à l'endroit où il est à l'instant présent. Sans regard aux endroits ailleurs, où il était ou il sera, la recherche du narrateur beckettien s'agit de dire, de penser, et de parler au lieu où il est, *ici*.

Si on se réfère encore à Blanchot, « Ici, et sur cette phrase . . . » commence son texte (L'Attente 7). L'événement de l'histoire se déroule *ici*, sur la phrase énoncée à l'endroit où il est. Mais comme Antonioli note, bien que le récit commence *ici*, « 'il' ne commence pas, il s'arrête plutôt . . . Tout ce qui se dira par la suite, le long échange dialogique que les premières phrases annoncent, ne sera jamais rien d'autre que cet échange de paroles auxquelles on ne pourra jamais attribuer une origine unique » (105). *Ici*, sur cette phrase, il s'arrête, et les échanges de paroles qui suivent dans le texte ont lieu *ici*, détachés d'une origine et d'un but. Les échanges deviennent une question du lieu autour des interlocuteurs.

« Avec quel intérêt elle le surveille, quand il lui dit : ici le lit, là une table, là où vous êtes un fauteuil » (Blanchot L'Attente 16;18). L'homme décrit à la femme l'espace où ils sont et la femme le surveille. En parlant du lieu qu'ils voient devant eux, leurs voix espèrent « confronter leurs deux visions par l'intermédiaire de ce qu'elles en diront, visant par ce détour leur stabilité, et la certitude de se trouver là, ensemble » (Hurault 102). Le récit qui suit s'écrit dans un espace qui se tient entre les interlocuteurs, dans un intermédiaire. « Si le corps n'est pas un organisme et un centre d'orientation, l'espace dans les récits de Blanchot n'est ni un espace cohérent ni un espace homogène, on pourrait dire qu'il ne s'organise pas de façon continue autour d'un centre humain, qu'il n'est pas disponible pour l'action, l'organisation, le projet d'un sujet » (Antonioli 121). Au contraire à une orientation temporelle dirigée par une vocation, comme celle de Proust, l'orientation spatiale chez Blanchot s'organise dans le lieu de l'attente.

**Le temps spatialisé et l'espace temporalisée**

D'un côté, Proust construit son immense édifice en traduisant l'image de la pensée à travers le temps dans une œuvre d'art durable. De l'autre côté, les œuvres de Beckett et Blanchot deviennent un espace textuel où l'auteur cherche de se situer par rapport aux images spatiales. Un récit durable, qui fixe la réalité aux profondeurs où se réunissent le présent et le passé, tient la possibilité de la mémoire temporalisée. L'acte de narrer permet à l'écrivain de traduire le réel en dehors du temps dans le royaume temporel de la création littéraire (Ricœur II 273). Mais la temporalisation de la mémoire dans un récit se lie inextricablement à une spatialisation. Les deux termes sont dissemblables mais impossible de séparer. « What allows time to be used as a common parameter of measurement is its quasi-spatialization » (Muldoon 25). Le temps se déplace à travers les espaces où se passent des événements. La succession du temps suit un ordre où des événements se situent dans de certains lieux : « This quasi-spatialization of time transforms succession into juxtaposition » (Muldoon 26). Comme le temps et l'espace se lient nécessairement, les deux termes de la temporalisation et de la spatialisation peuvent exister simultanément. A travers une observation des œuvres de Proust et de Perec, je propose deux représentations du rapprochement entre la temporalisation et la spatialisation de la mémoire.

***Proust : la mémoire dans le temps spatialisé***

La préoccupation du héros au début et à la fin d'*A la recherche du temps perdu* ne

concerne pas exclusivement le temps, mais plutôt le lieu où il se trouve dans le moment donné. Au début du premier volume, *Du côté de chez Swann*, le narrateur proustien est un homme dans l'obscurité d'une chambre qui cherche de lier sa situation avec le temps et avec l'espace. La nuit les pensées de l'homme étendu dans le lit en cherchant le sommeil dans le noir – « les pensées d'une existence antérieure » (Proust Du côté 3) – deviennent inintelligibles. « [A]ussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité . . . une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être . . . » (Proust Du côté 3). Dans un endroit obscur, le narrateur Proust perd sa cohérence. « Qui est-il ? Il ne le sait plus . . . parce qu'il a perdu le moyen de relier le lieu et le moment où il vit, à tous les autres lieux et moments de son existence antérieure » (Poulet 13).

Ce personnage proustien, après six volumes, se trouve au début du dernier volume encore une fois dans une chambre. « Toute la journée, dans cette demeure . . . » (Proust Le Temps retrouvé 3), commence le narrateur. Dans le carreau de sa fenêtre, il voit le clocher de l'église de Combray qui met « sous [s]es yeux la distance des lieues et des années » (Proust Le Temps retrouvé 3). Poulet précise la question principale de la *Recherche* dès le début du roman jusqu'à sa fin : « Comment relier l'endroit où l'on est, le moment où l'on vit, à tous les autres moments et endroits éparpillés en quelque sorte tout le long de l'étendue ? » (19). L'œuvre de Proust, de l'obscurité au début du roman jusqu'aux passages des distances des lieues et des années à la fin, accomplit une recherche de l'espace perdu autant qu'une recherche du temps perdu (Poulet 19). Quelques précisions et exemples vont être utiles pour souligner que la temporalisation chez Proust ne peut pas être séparée de la spatialisation.

En revenant au début du premier volume, l'homme dans la chambre obscure cherche à comprendre sa situation comme un dormeur qui se réveille et ne sait pas qui ou où il est. Lâché du plan du lieu où il s'était endormi, il écrit, « comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais . . . j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir . . . venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul . . . » (Proust Du côté 5). La situation de l'homme des cavernes est compréhensible une fois que son souvenir lui revient. Mais de quoi s'agit le souvenir qui donne au narrateur sa clarté ?

En continuant dans le texte, le narrateur explique la nature du souvenir qui venait d'en haut pour tirer l'homme du néant :

> Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. (Proust Du côté 6)

Le souvenir qui venait au secours appartient à la mémoire du corps. Même si les pensées de l'homme tourbillonnent dans l'obscurité entre les murs, le corps rappelle et identifie le logis où il se trouve. La mémoire du corps met en ordre les circonstances en se rappelant du placement du lit, de la porte, des fenêtres, et du couloir. Ainsi, le temps du passé avant le sommeil se rejoigne avec le temps présent où le héros se trouve au réveil. La mémoire du corps qui identifie le lieu rend possible le déplacement à travers le temps.

Comme chaque période de la vie du personnage proustien est liée aux différentes chambres, chaque temps de la vie d'autrefois s'associe à un lieu. La synthèse du soi est possible lorsque l'homme des cavernes « est tiré de son inconscience par les souvenirs des chambres de Combray, de Balbec, de Doncières, de Paris » (Vultur 33). Le travail d'évoquer le passé et de lier les temps divers dans une totalité exige la synthèse des images qui demeurent des lieux variés. « Le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (Proust Du côté 5) que l'homme tient dans sa tête s'organise autour des images de la terre qu'il occupe. « Le lieu », explique Antoine Compagnon, « joue le rôle de 'signe mémoratif' » et garde « le pouvoir de réminiscence » (13). L'enchaînement des expériences par la métaphore se fonde dans une mémoire temporalisée qui traverse la distance temporelle et qui extrait l'essence commune du passé et du présent, et il se fonde également dans une mémoire spatialisée qui rappelle les lieux en images et en métaphores. Poulet donne une explication similaire : « de même que l'esprit localise l'image remémorée dans la durée, il la localise dans l'espace. Ce n'est pas seulement certaine période de son enfance, que l'être proustien voit sortir de sa tasse de thé ; c'est aussi une chambre, une église, une ville, un ensemble topographique solide » (Poulet 26-27). La mémoire temporalisée s'organise dans l'esprit d'une manière spatiale.

Le rôle du temps spatialisé chez Proust peut être figuré dans l'illustration d'un édifice de

la mémoire. Selon Luzius Keller, « le texte du roman est agencé comme une suite de lieux . . . reliés entre eux par des portes, des couloirs, des entrées et des sorties » (qtd in Compagnon 14). Les souvenirs qui relient les moments du passé et du présent s'établissent dans les lieux où ils se croisent par les portes, les couloirs, les entrées, et les sorties. Ainsi, comme Cadava décrit, le mouvement dans le temps est « space-crossed time » (31). Ces passages enchaînent les fils des heures et des années qui s'organisent dans l'immense édifice proustien. Dans cet édifice, on passe « de l'avènement indéterminé des souvenirs à leur organisation dans les chambres, et du temps à l'espace. La mémoire met en rapport du temps et de l'espace . . . Bref, l'image temporelle du moi est toujours redoublée par une représentation spatiale » (Compagnon 13-14). Deux cas servent à illustrer le redoublement de l'image temporelle par une représentation spatiale. Dans le premier cas, une représentation spatiale redouble l'image temporelle d'un autre à travers les yeux du héros. Dans le deuxième cas, l'image temporelle est celle du soi.

Les personnes dans la vie du héros proustien restent dans son esprit en images. Aux occasions où le héros rencontre quelques personnages des années après, il se rend compte que les images des personnes au passé ne ressemblent pas aux images qu'il voit au présent. Les images ne sont pas seulement disjointes temporellement, mais aussi la disjonction est redoublée spatialement. Comme Poulet remarque, « les personnages ne sont pas seulement liés à leurs apparences, il faut encore que leurs apparences soient liées à un environnement local qui les encadre et qui leur serve, pour ainsi dire, d'écrin » (Poulet 38). L'image d'une personne que le narrateur garde dans sa tête est attachée à un lieu. Le duc et la duchesse de Guermantes, par exemple, englobent « tout ce 'côté de Guermantes' ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres . . . » (Proust Du côté 170). Une cathédrale sert d'un cadre ou d'un support qui localise l'image de Mlle Swann : « Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale . . . » (Proust Du côté 99). Si la vue de Mlle Swann après longtemps ne correspond pas à cette image devant le porche de la cathédrale, la disjonction est à cause de la distance temporelle et l'écart spatial.

Pour aborder la question de l'image temporelle du soi dans le cadre spatial, je cite la révélation finale que le héros éprouve vers la fin du roman dans *Le Temps retrouvé*, où deux chambres se rejoignent. Dans ce moment révélateur, la chambre de Paris – l'endroit de l'épisode de la madeleine – est mise en rapport avec la bibliothèque des Guermantes. Le héros décrit le moment qui synthétise deux images temporelles et spatiales :

> De même que le jour où j'avais trempé la madeleine dans l'infusion chaude, au sein de l'endroit où je me trouvais, que cet endroit fût, comme ce jour-là ma chambre de Paris, ou comme aujourd'hui, en ce moment, la bibliothèque du prince de Guermantes, un peu avant, la cour de son hôtel, il y avait eu en moi, irradiant une petite zone autour de moi, une sensation . . . qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit . . . . (Proust Le Temps retrouvé 180)

Ce moment intégral signifie la fusion et la synthèse des moi différents par le passage à travers le temps. Mais cette réalisation de l'image temporelle d'un moi total est impossible sans unité spatiale. Le moi du passé qui a éprouvé le moment bienheureux dans la chambre de Paris s'unit au moi du présent qui éprouve la même sensation dans la bibliothèque des Guermantes. L'essence de la sensation qui est commune à deux temps différents forme une petite zone radieuse qui englobe un endroit à l'autre. Comme la mémoire du narrateur franchit la distance entre deux temps différents, deux endroits séparés par la distance temporelle se joignent. La netteté du soi temporalisé est fondée sur une cohérence spatiale.

Ultimement, « [l]es images du monde doivent être mises en relation avec l'image du moi jusqu'à ce que les images extérieures et les images intérieures se confondent dans une seule réalité » (Vultur 56). La conception du soi entier dépend sur la solidité des images des autres et du soi, des images temporelles redoublées par une représentation spatiale.

Il faut revenir à l'instance de la révélation finale qui arrive dans la bibliothèque des Guermantes, parce que ce moment tient une importance relative à la vocation qui doit être précisée pour relever l'aspect spatial dans la représentation du temps retrouvé. La découverte de la vocation comme écrivain a un rôle unifiant : la traduction de l'essence métaphorique dans la littérature fournit un moi total. Cette synthèse des essences métaphoriques dans la littérature accomplit une unification non seulement dans le sens du temps, mais aussi dans le sens de l'espace. La littérature crée un ensemble des versions du moi dans les temps séparés et aussi dans les endroits séparés.

Comme un exemple notable, deux côtés de Combray occupaient l'esprit de l'enfant Proust dans deux plans différents. Géographiquement, le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restaient inconnaissables et incommunicables l'un à l'autre :

> Car il y avait autour de Combray deux « côtés » pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte . . . je mettais entre

> eux, bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions e n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade . . . les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux, d'après midi différents. (Proust Du côté 132-33)

Les expériences du héros résidaient dans deux parties séparées : la rencontre de Gilberte, la mort de tante Léonie, et les jeux avec Montjouvain appartenaient au côté de Méséglise, pendant que la duchesse et les vues des clochers de Martinsville résidaient au côté de Guermantes. Cependant, des années plus tard, le héros découvre des convergences de ces deux côtés. Les pensées dans les vases clos se communiquent et les épisodes se mettent en rapport. Dans la figure de Mlle de Saint-Loup, le héros voit la représentation de la convergence des deux côtés :

> [N]'était-elle pas comme sont dans les forêts les « étoiles » des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands « côtés » où j'avais fait tant de promenades et de rêves . . . le côté de Guermantes . . . le côté de Méséglise . . . Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient. (Proust Le Temps retrouvé 335)

Les transversales qui passent entre et qui lient le côté de Guermantes et le côté de Méséglise, ce sont les métaphores. Comme les transversales entre les routes joignent les deux côtés, la métaphore dans la littérature joint les essences communes des sensations comme la madeleine infusée dans le thé. « Marcel prend conscience de lui-même lorsqu'il se rend compte que les deux côtés se rejoignent, car c'est à ce moment-là que tous les événements de sa vie s'ordonnent dans une histoire cohérente » (Vultur 281). Les métaphores transversales qui lient les événements et les sensations des moments bienheureux organisent une « conscience de l'existence » (Ricœur III 105) qui fournit le moi total.

Au carrefour, les versions de l'enfant dans le passé, qui demeuraient dans deux côtés séparés, et le héros dans le présent se rejoignent. De la même manière, l'enfant que le héros était quand il lisait *François le Champi* et le narrateur dans la bibliothèque de Guermantes se

rejoignent. Les passages qui traversent les endroits font possible l'unification des temps fragmentés. Paul Ricœur, le défenseur de la synthèse du soi dans la littérature d'une manière temporalisée, constate que « le temps ne saurait être perçu en lui-même, mais que nous n'en avons qu'une représentation indirecte, à l'occasion des opérations à la fois intellectives et imaginatives appliquées à des objets dans l'espace » (Ricœur III 91). Chez Proust, le dénouement de l'histoire d'une vocation jusqu'à la révélation finale ne peut pas se faire comprendre seulement en termes temporels. Poulet constate que retrouver le temps perdu implique nécessairement retrouver le lieu perdu (26). La temporalité qui ordonne la mémoire proustienne signifie un temps spatialisé, ou un temps qui contient l'espace. La temporalité n'est pas possible sans espace.

L'édifice, ou le « palais de mémoire » proustienne s'installe comme « une mémoire de la littérature au sens d'une 'espèce d'espace' » (Compagnon 14). De l'espèce d'espace chez Proust, on passe à l'idée de l'espace comme représentée dans l'œuvre de Perec.

***Perec : l'espace temporalisé***

La mémoire dans *La Vie mode d'emploi* est liée aux objets qui remplissent l'espace d'un immeuble ou d'une chambre. On ne peut pas parlé ici d'une temporalisation interne comme on la trouve chez Proust, parce que la mémoire est externe de l'esprit et attachée à l'espace. Au lieu des images temporelles, des images spatiales qui sont statiques occupent l'espace du texte, sans temporalisation. Selon une description de Jacques-Denis Bertharion,

> Le temps de la description des appartements est un présent arrêté : l'immeuble est comme photographié à un instant unique . . . chaque récit est logé dans son appartement comme dans un écrin le protégeant du reste du monde. De prime abord, l'espace romanesque se calque sur l'espace de l'immeuble, dont il suit et respecte le cadastre, la topographie, et qui lui confère ses fondations. (134)

Bertharion confirmerait que l'édifice de Perec ne contient pas de passages qui se croisent. L'immeuble renferme les espaces des appartements qui logent dans leurs cadres séparés sans communication, dans l'instant arrêté. Mais étant donné cette organisation de l'espace de l'immeuble, comment est-ce qu'un espace romanesque se fonde ? Si l'immeuble perecquien se compose des images spatialisées dans l'isolement, comment un espace romanesque est-il plausible ?

La combinaison de l'espace de l'immeuble et l'espace romanesque est possible parce que les descriptions et les listes des objets dans le bâtiment ouvrent l'espace pour l'écriture. Dans *La Vie mode d'emploi*, l'*ekphrasis* remplace la mise en intrigue. La liste est le mode convenable pour articuler les descriptions non narratives, parce que les images et les informations sont isolées et coupées du temps. Mais les choses dans chaque appartement de l'immeuble servent de sources qui fournissent les opportunités du récit et elles donnent lieu aux histoires autours de nombreux tableaux et des photographies. Tandis que les descriptions des ouvrages d'art et des objets matériels procurent les informations pour les listes, les figures, et les tables, ces descriptions remplissent les pages aussi avec des histoires.

Le motif du puzzle offre une manière d'illustrer les deux modes de la liste et la narration qui construisent le roman du Perec. Les pièces d'un puzzle fonctionnent comme les séries de contraintes qui dirigent l'écriture assemblée. Les contraintes suivent des règles préméditées ; ainsi, la connaissance de la structure du puzzle existe premièrement. Ensuite les contraintes rendent possible l'écriture des listes et de la narration. « La trame narrative est alors la résultante, pour le lecteur, d'une sorte d'immense puzzle composé de tous les récits ainsi produits à partir des règles de passage et de distribution. La logique de la structure est première, parfaitement indifférente aux déterminations imaginables de la fiction » (Hartje, Magné and Neefs 12). Les romans distincts dans l'espace romanesque suivent et résultent de la structure de l'immense puzzle, ou de l'immeuble. Le puzzle total, qui est un assemblage de récits écrits à partir des séries de contraintes, juxtapose les deux espaces de la liste et de l'histoire. John O'Banion présente l'argument de Kenneth Burke, selon lequel les deux partagent un rôle dialectique : « Lists are congruent, stories incongruent; lists depend on 'location' or space, stories on sequence or time; lists expand by occupying more space (a longer list), stories by taking more time (a longer story) . . . lists diminish the role of the list-maker, stories inevitably reveal the 'voice' of the storyteller (narrator) » (14). Seule la juxtaposition de l'espace de la liste et l'espace romanesque de la narration, « [s]eules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens » (Perec La Vie mode d'emploi 239). Comme John O'Banion décrit, « rhetoricians are able to think in and express themselves in both modes » (16). On trouve les deux dans le roman de Perec.

Dans les chapitres de *La Vie mode d'emploi* qui se composent de listes, les listes des objets occupent un espace dédié à chaque appartement, comme mentionné auparavant, dans un

moment arrêté. De l'autre côté, les appartements contiennent aussi des histoires qui font rappeler un temps du passé, d'un autre temps et d'un autre endroit. La juxtaposition de la liste et la narration crée l'effet d'une temporalisation de l'espace chez Perec. Dans le présent arrêté, le passé se manifeste dans la présence des choses anciennes qui appartenaient aux anciens occupants. Au lieu d'établir une liaison qui harmonise le passé et le présent, la non narration juxtapose les deux temps. Dans le moment présent du roman, les choses dans l'espace rappellent les histoires d'un passé.

Temporaliser l'espace, dans le texte de Perec, c'est dans le sens de préserver le passage, ou le mouvement, du temps. « Le temps devient visible en prenant la forme de l'espace et, à son tour, l'espace est sensible aux mouvements du temps » (Vultur 26). Les espaces des appartements retiennent chaque instant décrit dans les récits, comme un moment figé du passé se loge à côté d'un moment figé dans le présent. Ainsi, la mémoire de l'espace temporalisé, représentée dans les descriptions des objets, conserve le passage du temps.

## Chapitre 3. LES DIFFICULTÉS DE LA PRÉSERVATION

Dans les œuvres de Proust et de Perec, la compréhension et la traduction des expériences d'une manière harmonieuse fonctionnent autour d'une mémoire qui se fond dans le rapprochement entre la temporalisation et la spatialisation. Quoique le mode du récit temporel subsiste dans le texte de Perec parmi l'organisation spatiale des listes et des descriptions, *La Vie mode d'emploi* atteste une transformation vers la dernière moitié du vingtième siècle qui rend problématique la question de la mémoire par rapport à l'écriture. Après Proust, la narration du travail de mémoire dans un temps spatialisé ne persiste qu'avec des histoires en combinaison avec des inventaires successives qui remplissent les pages du texte. Si Perec préserve des morceaux d'histoires parmi les listes et les descriptions non narratives, toute cohérence achevée par la combinaison de l'organisation narrative et spatiale signale la difficulté de maintenir une telle cohérence. En plus du déclin du récit temporel, le texte de Perec souligne les difficultés de l'arrangement spatial. Les obstacles qui développent après l'œuvre de Proust et que Perec confronte s'opposent à la fois à la temporalisation et à la spatialisation de la mémoire. Dans une continuation de la discussion de Proust, je détaille premièrement un problème qui menace la synthèse de la mémoire dans le temps spatialisé. Deuxièmement, à travers une étude de Perec et de Beckett, je discuterai d'un obstacle contre l'écriture d'une mémoire qui préserve le passage du temps dans l'espace.

### La disparition de la narration

Grâce à la fonction de la mémoire, l'œuvre de Proust atteste du bonheur qui résulte du lien entre les points disparates d'un grand arc :

> Dans le monde moderne, la mémoire est la condition de la poésie du monde et de l'harmonie de la vie. Ainsi, la mémoire involontaire traverse la *Recherche* . . . Le roman parcourt le grand arc de la mémoire, entre la longue impuissance à écrire du narrateur et la révélation finale du moyen de sa vocation, impuissance et révélation toutes deux liées à la mémoire. (Compagnon 11)

Cette mémoire traverse la distance entre le passé et le présent et rejoigne deux endroits séparés par cette distance. Le travail unifiant de mémoire dépend sur l'art de narrer : le héros du *Temps retrouvé*, à la révélation finale de sa vocation, affirme la nécessité d'écrire le travail de mémoire

dans une œuvre d'art. Mais après la littérature monumentale de Proust, une disparition des histoires pose un problème contre la création de l'œuvre d'art. « Selon Benjamin, la résistance des formes d'existence contemporaines à une mise en forme poétique est telle qu'il ne saurait guère plus y avoir, après Proust, d''œuvre d'une vie' » (Rochlitz 157). Avec le déclin de l'art de narrer, l'écriture de la mémoire devient difficile. La question problématique de transposer le travail de mémoire dans une œuvre d'art sera examinée dans une discussion des écritures de Walter Benjamin en relation à Proust.

La manière poétique dont Bergotte communique ses expériences par écrit anime le héros au début de la *Recherche* par l'inspiration. Un extrait de Bergotte, selon la description du narrateur, « me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier, une joie que je me sentis éprouver en une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations emblaient avoir été enlevés » (Proust Du côté 93). En plus d'une joie profonde, « Chaque fois qu'il parlait de quelque chose dont la beauté m'était restée jusque-là cachée . . . », exprime le narrateur, « il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à moi » (Proust Du côté 94). Cette faculté de traduire des expériences dans une histoire, de les faire exploser jusqu'aux autres, est la condition qui permet à Proust lui-même de composer ce qui sera nommé une « œuvre d'une vie ». Les arguments que Benjamin a présentés dans les années 1930 – des idées prévues par Proust dans les années précédentes – critiquent la disparition croissante de cet art de communiquer et d'échanger les expériences. Comme la correspondance de notre sens d'être à travers une tradition de raconter des histoires se perd, l'écriture narrative, qui se fonde dans l'œuvre de la mémoire pour éclaircir notre sens d'être, subit à la même difficulté.

Proust a prévu le déclin de la tradition du Narrateur, spécifiquement par rapport aux écrivains : « Mais je me rendais compte que le temps qui passe n'amène pas forcément le progrès dans les arts . . . tel auteur du XVII siècle, qui n'a connu ni la Révolution française, ni les découvertes scientifiques, ni la guerre, peut être supérieur à tel écrivain aujourd'hui . . . » (Le Temps retrouvé 309). On peut argumenter, basé sur la disparition de l'art de narrer, que le phénomène de l'accroissement de la reproductibilité technique qui continuait après Proust n'a pas amené de progrès supérieur dans la littérature. Robert Kahn décrit la « réduction du champ de l'expérience » comme « le mécanisme fondateur d'une presse qui empile les 'informations' d'une manière incohérente . . . Du fait de la très grande diffusion des journaux, aucun lecteur ne peut plus 'raconter' quelque chose à autrui, c'est-à-dire lui communiquer l'authenticité d'une

expérience . . . » (197). La diffusion de la presse a forcé le progrès de l'information à transformer la capacité d'interpréter les expériences par le moyen de la mémoire narrative.

« Aucun fait ne nous atteint plus », écrit Benjamin dans "Le Conteur", « qui ne soit déjà chargé d'explication. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information » ("Le Conteur" 123). Dans le récit, l'artiste lie ses expériences dans une compréhension temporelle fondée sur des métaphores. La description de Proust rend clair ce qui nourrit les matériaux de l'artiste pour écrire un récit : dans les moments où l'artiste trouve les métaphores qui unifient ses expériences, « . . . l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi . . . s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée » (Le Temps retrouvé 179). Ce qui se produit, comme Benjamin constate, manque l'expérience illuminante qui nourrit le récit. Dans la production, l'artiste perd sa tâche du traducteur et à la place, il est producteur de l'information.

L'élément décisif de l'écart entre le récit et l'information est la possibilité des entrecroisements, qui est la spécialité de la mémoire. Comme Benjamin décrit, la littérature de Proust représente la sorte du travail artistique qui alimente le récit : l'effort de « consacrer toutes ses heures à son travail et ne laisser échapper aucune des arabesques entrelacées » ("L'Image proustienne" 137). La transmission de l'information ne sait pas de travail artistique qu'il faut pour une création littéraire remplie des entrelacs. Contrairement aux histoires, l'information se présente en pièces et en fragments. « L'information n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle. Elle ne vit qu'en cet instant . . . Il n'en est pas de même du récit : il ne se livre pas. Il garde sa force rassemblée en lui, et offre longtemps encore matière à développement » (Benjamin "Le Conteur" 124). Ici l'argument de Benjamin s'apparente à la thèse de Ricœur au sujet du temps et le récit. Le processus de lier, de développer, et de rassembler, qu'il faut dans la création d'un récit ou dans un déploiement narratif, rend compréhensible l'expérience dans le monde temporel. Mais l'information n'a aucune valeur de rassemblement et de développement dans le temps, parce qu'elle ignore le déplacement tempo-spatial qui permet la communication entre des instants séparés.

Le monde de l'ouvrage proustien créé par le travail de mémoire révèle « le cours du temps sous sa forme la plus réelle, autrement dit celle de l'entrecroisement . . . C'est le monde en état de ressemblance, là où règnent ces 'correspondances' . . . » (Benjamin "L'Image proustienne" 149). La substitution des histoires par des fragments d'informations, qui ne vivent

qu'en instants coupés, affaiblit la fonction de la mémoire. Ainsi la disparition de la tradition de la narration, dans l'accroissement de la reproductibilité technique, rend ostensible le problème de la mémoire – l'impuissance d'établir les correspondances et les tissages qui rassemblent les pièces dans la cohérence d'un tout.

La différence entre le récit et l'information peut s'expliquer comme la différence entre une œuvre d'art et une reproduction. Le travail de mémoire qui a révélé au héros de la *Recherche* « le monde en état de ressemblance », qui l'a fait jouir de l'essence des choses, prend deux objets des temps et des endroits différents et en tire l'essence authentique. L'événement de la mémoire involontaire garde l'authenticité du moment originel. Ainsi, la traduction de ces moments dans une œuvre d'art durable fait partie du monde en état de correspondances et de ressemblances, au lieu du monde de reproductions. Selon l'analyse que Benjamin présente dans "L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", « A la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve . . . Le hic et nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité » ("L'Œuvre d'art" 273-74). Au lieu où on se trouve, bien que l'endroit soit différent de l'endroit originel, l'essence du moment ultérieur garde l'unicité de l'existence qui correspond au temps et à l'espace de l'originel. Pendant que l'œuvre d'art reflète cette authenticité, Benjamin constate que la technique de reproduction la déprécie.

Benjamin associe l'absence de l'authenticité d'un objet au déclin de l'aura. L'aura – « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin "L'Œuvre d'art" 278) – est la condition nécessaire pour préserver l'authenticité et le hic et nunc d'une œuvre d'art. L'unicité d'une occurrence établit une distance attribuée à l'objet, qui distingue l'objet par son essence authentique. Mais « à l'époque de la reproductibilité technique », comme Benjamin explique, « ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura . . . On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série » ("L'Œuvre d'art" 276). En conséquence de la technique de reproduction, la distribution des copies à plus proche de l'espace et du temps des masses ôte le récit de son existence originelle dans la tradition, et ainsi diminue la qualité de l'aura. La multiplication d'une occurrence pour la rendre plus proche et plus accessible viole la distance spatio-temporelle entre deux choses, la distance que l'œuvre de la mémoire involontaire devrait traverser.

L'œuvre de la mémoire se transforme indubitablement en conséquence de la distribution des copies et des reproductions de l'écriture. Le passage à travers le temps spatialisé, par la métaphore évocatrice, respecte la distance et l'unicité d'un phénomène originel. Le passage d'une distance garde le sens d'une durée dans le temps. Contrairement, la reproduction technique substitue « [l'] unicité et [la] durée » dans l'original par « [la] fugacité et [la] possible répétition » (Benjamin "L'Œuvre d'art" 279). Le processus qui résulte du désir des masses à avoir accès de plus près, constate Benjamin, c'est « [s]ortir de son halo l'objet, détruire son aura . . . standardiser l'unique » ("L'Œuvre d'art" 279). L'enchaînement de deux moments par la métaphore est possible en condition que cette liaison conserve une essence singulière et originale.

La standardisation n'est pas le seul résultat de l'enlèvement du halo de l'original. Les copies reproduites dérobent la qualité rituelle et cultuelle de la tradition et remplacent cette qualité par une valeur d'exposition (Benjamin "L'Œuvre d'art" 284). La diffusion des copies exposables aux masses menace la réalisation d'une œuvre d'une vie fondée sur la tradition d'échanger des expériences, et non pas sur l'exposition. Cet argument pose une question problématique concernant le rôle de la mémoire. A l'époque de l'accroissement de la reproductibilité technique, dans la disparition d'une mémoire temporalisée qui respecte la distance entre le phénomène originel et répété et qui garde l'unicité de l'essence d'un événement, la mémoire peut-elle persister dans sa valeur rituelle et traditionnelle de se traduire et se narrer dans la littérature ? Ou la mémoire se transforme-t-elle dans un moyen public d'une valeur d'exposition ? Pour adresser cette question, en continuant avec Proust et Benjamin, j'examinerai le rôle de la mémoire dans deux formes de l'art sous les effets de la reproductibilité technique : le film et la photographie.

Dans une comparaison de la peinture et le film, Benjamin écrit dans *L'Œuvre d'art* : « [la toile] invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer » ("L'Œuvre d'art" 309). Basé sur les métamorphoses des images successives qui caractérisent la cinématographie, deux raisons expliquent l'impossibilité d'associer des idées devant le film.

Premièrement, la succession élimine la distance entre deux objets, entre le passé et le présent. Parce que « la perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes

celles qui la précèdent » (Benjamin "L'Œuvre d'art" 286), le film ignore le rapport qui se cache entre deux impressions des instants séparés, un rapport que la mémoire proustienne tire de l'essence des choses. Dans le film, l'association et l'enchaînement des images à travers une distance, ou la « contemplation de l'essence des choses » (Proust Le Temps retrouvé 182), est sans importance. La présentation des séries d'images transitoires réprime et se substitue au rôle unifiant de la mémoire involontaire.

La deuxième raison suit la première : l'effet de la métaphore dans la littérature de la mémoire involontaire n'arrive pas dans le film. « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui . . . » écrit Proust (Le Temps retrouvé 196). La faute du film cinématographique, selon Proust, est son impuissance de poser les rapports dans une réalité métaphorique (Le Temps retrouvé 196). La juxtaposition successive des images fugaces s'oppose à l'association des pensées par la métaphore, dans l'enchaînement de ce qui est commun entre deux choses séparées par la distance spatio-temporelle.

En plus du rôle de la mémoire involontaire qui traverse la distance spatio-temporelle par les enchaînements métaphoriques, les images cinématographiques transforment et remplacent d'autres fonctions de la mémoire, y compris l'échange des expériences de génération en génération et l'illumination des choses généralement inconnues ou cachées. En conséquence de l'impuissance d'associer des idées devant des images métamorphosées, il s'en suit que l'échange des idées et des expériences entre des personnes souffre aussi d'une impuissance. Contrairement à la relation entre le lecteur et l'auteur qu'exemplifient Proust et Bergotte, le spectateur d'un film « n'a de relation empathique avec [l'acteur] qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil » (Benjamin "L'Œuvre d'art" 290). Comme la caméra remplace l'audience, la mémoire qui se fondait traditionnellement sur la communication entre des personnes n'a plus de valeur ; l'information est transmise à travers une caméra.

Dans l'effort d'examiner comment le film remplace le rôle de la mémoire d'éclaircir les réalités qui restent cachées à la vie quotidienne, un extrait de "L'Œuvre d'art" de Benjamin est significatif.

> Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous

la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas . . . Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Le rôle de l'agrandissement n'est pas simplement de rendre plus clair ce que l'on voit 'de toute façon', seulement de façon moins nette, mais il fait apparaître des structures complètement nouvelles de la matière ; de même, le ralenti ne met pas simplement en relief des formes de mouvement que nous connaissions déjà, mais il découvre en elles d'autres formes, parfaitement inconnus . . . à l'espace où domine la conscience de l'homme, elle substitue une espace où règne l'inconscient . . . Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. ("L'Œuvre d'art" 305-06)

Selon l'interprétation de Proust, dans la révélation des réalités aux profondeurs – précisément aux moments de la mémoire involontaire – « l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée » (Le Temps retrouvé 179). L'immense ouvrage de cet auteur affirme que le seul moyen de faire sortir de l'ombre les détails de nouvelles dimensions est réaliser l'œuvre d'art, parce que la seule vraie vie qui nous fait connaître la réalité inconnue est la littérature (Proust Le Temps retrouvé 185; 202). En ce cas, même si la cinématographie prend la place de l'œuvre illuminante de la mémoire et sa représentation dans la littérature, suivant la position de Proust, l'élargissement de l'espace grâce au gros plan et la révélation de nouvelles formes et dimensions grâce au ralenti ne sont que d'illusions. Benjamin remarque semblablement que « l'industrie cinématographique a tout intérêt à stimuler l'attention des masses par des représentations illusoires et des spéculations équivoques » ("L'Œuvre d'art" 298). Les fonctions de la mémoire que la littérature de Proust représente ne peuvent pas subsister contre l'accroissement de la valeur d'exposition pour stimuler l'attention des masses.

Ainsi, des images métamorphosées sur l'écran amènent un changement de nos perceptions et de nos facultés. La lanterne magique dans la chambre du jeune héros proustien à Combray – un mécanisme qui lui permet d'imaginer des figures d'ombres projetées sur les murs et qui lui introduit à une « perception dans une lumière différente » (Kahn 141) – semble servir d'une prévision des effets des modes technologiques comme le film. Benjamin détaille comment notre perception réagit à cette forme de distraction :

> Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles . . . La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice . . . S'il fait reculer la valeur cultuelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige de lui aucun effort d'attention. Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait. ("L'Œuvre d'art" 312-13)

Les transformations que Benjamin observe ont des implications également pour l'artiste et pour le public. Du point de vue de l'artiste, une œuvre d'art comme celle de Proust représente une attention et une ferveur cultuelle : « Les huit tomes de l'œuvre proustienne donnent une idée de tout ce qu'il a fallu mettre en jeu pour reconstituer à notre épopée la figure du conteur » (Benjamin "Sur quelques thèmes" 335). Mais une fois qu'une œuvre littéraire devient une forme de distraction, le conteur perd sa tâche comme traducteur de l'expérience. Comme Benjamin explique, « entre l'auteur et le public, la différence est en voie, par conséquent, de devenir de moins en moins fondamentale » ("L'Œuvre d'art" 296). Comme l'importance du processus artistique de fixer des impressions dans une œuvre durable diminue, le spectateur public devient expert. Pour le public, spécifiquement celui de Proust, la littérature communique les couches profondes révélées par le travail de mémoire. Mais en pénétrant l'aura, le spectateur se fait examinateur expert d'un spectacle qui n'exige pas d'interprétation et qui déprécie la valeur de l'immense édifice de la mémoire. Ainsi la mémoire subit une mutation. Notre faculté de réfléchir et de saisir l'essence unique de nos expériences se perd dans une forme publique de distraction qui rend nul tout effort d'association et de traduction.

On peut citer d'autres références prévoyantes dans le récit de Proust qui signalent les effets des médias technologiques. J'en note ici une pour diriger notre attention vers le sujet de la photographie. Le jeune héro dans *Du côté de chez Swann* remarque à propos de sa grand-mère :

> Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie . . . au lieu

de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés . . . . (Proust Du côté 39-40)

Une emplette reproduite ne peut pas maintenir sa valeur esthétique contre la qualité vulgaire d'une copie. Le transport de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, ou du Vésuve à une chambre sous forme d'une image reproduite remplace l'unicité du monument, du paysage, ou de l'événement par une valeur d'exposition. Deux qualités caractérisent la différence entre la représentation d'un sujet que donne une photographie et la perception d'un sujet dans son unicité : la non reconnaissance et la standardisation.

Proust décrit distinctement sa surprise le moment où il rencontre Mme de Guermantes pour la première fois, quand il se rend compte que l'image dans sa tête, basée sur une représentation de la dame, ne correspond pas du tout à la personne réelle : « Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je n'avais jamais pris garde quand je pensais à Mme de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes » (Du côté 172). Le héro perçoit le grand écart qui sépare la réalité d'une personne dans son contexte et une représentation trompeuse. Roland Barthes éprouve un douleur semblable devant des photographies de sa mère : « je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses » (103).

L'image colorée que le héro proustien avait développée dans sa tête était évidemment détachée du temps authentique et de la matière vivante. Sara Guindani décrit que « [c]'est surtout la vision instantanée de la photographie qui rend cette image fausse et artificielle. L'image photographique qui en résulte est 'aplatie', bidimensionnelle, précisément parce qu'elle est figée dans le temps : il lui manque la troisième dimension qui pour Proust soutient les trois autres : celle du Temps » (165). La non reconnaissance est inévitable quand on essaie d'assortir une image aplatie et figée dans un instant avec la vision réelle d'une chose dans la durée du temps. La représentation d'un événement sous forme d'un objet exposé, comme Ernst Jünger explique, « is bound neither to its particular space nor to its partiular time, since it can be mirrored anywhere and repeated any number of times » (qtd in Cadava xxii). Qu'il s'agisse d'une photographie du jeune héros sur le bureau de son oncle, une photographie de « la Dame en rose », ou une photographie de Venise par Giotto, la représentation qui résulte de ce mode mécanique est faite abstraction de l'espace et du temps authentique. Une image prise d'une

caméra se prête à la reproduction infinie des copies, qui peuvent être transportées hors du contexte originel de l'objet. Pour cette raison, la photographie donne occasion à la non reconnaissance.

L'échec, la disjonction, et l'incongruité, ou comme le définit Cadava la césure (15) face aux photographies, sont caractéristiques aussi de la destruction de l'aura. La caméra aide la réduction de la réalité à une reproduction et fait « 'sortir' sur le papier » l'essence d'un individu (Barthes 25). Dans ce processus un objet est « mortified – that is, objectified, 'thingified', imaged » (Cadava 8). Face à l'objet photographié, conclut Guindani, « nous finissons par n'en apercevoir que le cadavre » (165). Ce que nous voyons dans l'image photographiée est un événement mortifié, un événement devenu objet aplati sur le papier. Si on considère l'intention de remémorer une chose dans l'acte de photographier, la réduction et la mortification de la réalité à une reproduction détruisent la vie et la valeur rituelle qu'on désire préserver dans l'image. Le démantèlement de l'aura l'emporte sur la valeur cultuelle dédiée au souvenir d'un objet.

En figeant un événement dans une production qui se prête à la reproduction à l'infini et au transport à n'importe où, la photographie facilite la fragmentation des idées. La non reconnaissance qui résulte face à une photographie est une faillite de l'association et des correspondances. « Même organisées en suite d'images, en albums, en livres », constate Jean-Pierre Montier, « les photos demeurent fragmentaires et ne sauraient à elles effectuer le travail de mise en relations . . . » (71). Barthes exprime cette difficulté devant une collection des photos qu'il essaie de ranger après la mort de sa mère : « Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment 'bonne' : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé. Si je venais un jour à les montrer à des amis, je pouvais douter qu'elles leur parlent » (100). En rangeant des photographies l'un à côté de l'autre, un sujet cherche la synthèse d'une identité, la synthèse de son histoire. Mais ce qu'il voit dans les images photographiées sont des représentations mortifiées en morceaux, vides de souvenirs harmonieux. Un échec de la mémoire aboutit à la non reconnaissance et à l'impossibilité de la mise en relations.

Pour raconter une histoire cohérente, plutôt d'assembler une collection de photographies, il faut la fonction unificatrice d'une mémoire vive. Mais l'art de la mise en relations, de l'intégration des instantes variées dans une œuvre dans la durée, meurt dans la reproduction photographique. Au lieu d'« une image dans le temps », d'après Jean-Marie Schaeffer, une photographie montre une « image du temps », d'un moment immobile (qtd in Montier 99). Ce

trait d'« une image du temps » est ce que Barthes aussi attribue à la photographie. En regardant l'image de sa mère au Jardin d'Hiver quand elle avait cinq ans, Barthes affirme que cette image de la petite fille atteste la bonté de sa mère. L'effet de la photographie, selon Barthes, est « la voie de la certitude », l'affirmation de ce qui a bien été, comme la bonté de sa mère qui a été. Mais si la photographie certifie une image du temps, ce qui a été là, cette image est vide de signification, sans mémoire vive qui peut relier quand et où à l'image.

L'usage des images du temps pour rappeler des souvenirs échoue toujours, parce que l'effort de la mémoire volontaire ne se termine que par une série d'« instantanés ». Proust le narrateur écrit dans *Le Temps retrouvé*, « J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres 'instantanés ', notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies . . . » (Le Temps retrouvé 172). Devant une photographie on ne retrouve pas le passé. Les informations qui demeurent dans les photographies nourrissent une vue en pièces ; elles empêchent la révélation involontaire des profondeurs complexes qui ressuscite le passé et le rejoigne avec le présent. Dans l'accroissement de la diffusion des instantanés coupés de leurs contextes spatio-temporels, l'immense édifice de la mémoire ne s'établit plus dans une œuvre d'art.

L'aplatissement d'un événement dans une empreinte photographiée, suivi de la diffusion des copies de ces instantanés, alimente une deuxième qualité du mode photographique : la standardisation de la personne ou de l'événement. Il faut une référence brève au texte *Les Choses* de Perec, parce que ses personnages incarnent l'image photographique d'une vie reproductible, abstraite, standardisée. Les noms de Sylvie et Jérôme n'apparaissent pas dans le texte jusqu'au milieu du deuxième chapitre. Distingué seulement par le pronom « ils », le jeune couple devient « soldered-together subjectivities » (K. Ross 133), aplati dans la page dans la même manière que l'espace de leur appartement – terne et banal. Leur écritoire sépare « deux plans de travail, pour Sylvie à gauche, pour Jérôme à droite, chacun marqué par un même buvard rouge, une même brique de verre, un même pot à crayons . . . » (Perec Les Choses 20). Le texte décrit des choses qu'ils voudraient acquérir. Ils passent leurs temps dans l'habitude de lire des magazines. Lire le portrait de leurs vies, c'est comme feuilleter un album photos. Les personnes ainsi que leurs vies deviennent réduites à des images qui peuvent se répéter à n'importe où. Leurs coutumes interchangeables et moyennes manquent toute valeur cultuelle ou rituelle de l'originalité. A la place, l'habitude de lire leurs magazines forme « the recurrent image of magazine readers . . .

engrossed or distracted, but performing nevertheless the weekly ceremony replicated simultaneously by thousands (or millions) », dans les mêmes dispositions (K. Ross 145). Dans la standardisation et la reproduction de nos activités, le rituel du même l'emporte sur la valeur rituelle de respecter l'unique apparition d'une chose. Comme l'expérience se réplique sous forme d'un objet-image, notre capacité de percevoir, de recevoir, et de communiquer diminue à une activité mécanique. Une présence d'esprit qui se prête à la révélation évocatrice des profondeurs se limite à la surface des images reproduites.

Ainsi, après les années où Proust a écrit son œuvre, la fin du vingtième siècle subit à l'augmentation de l'écart entre la synthèse des expériences vives et la juxtaposition des images fragmentées et répliquées mécaniquement. Proust a attesté qu'une vie qui ressuscite les choses qui étaient mortifiées dans un objet, et qui réconcilie le passé et le présent, se déploie dans le texte, dans l'articulation d'une manière narrative. Mais à l'ère d'un changement de nos facultés en réponse à la reproductibilité technique, l'œuvre unifiante de la mémoire involontaire – une activité qui fait appel à la plus haute présence d'esprit – ne peut pas subsister parmi les effets de la fragmentation de nos perceptions et de nos expériences. La découverte et l'art de la mise en relations dans la durée ne se fixe plus dans une œuvre d'art ; l'art de narrer devient une rareté parmi la diffusion technique des reproductions instantanées.

**La disparition de l'espace**

Tandis que le développement de la reproductibilité technique menace la capacité de la remémoration qui permet l'art de narrer un monde en état de correspondances spatio-temporelles, un autre fait défie la préservation spatiale de cette faculté. Même si la mémoire peut trouver sa dernière trace de refuge hors de la cohésion temporelle, dans la diffusion des images fragmentaires dans l'espace, tout effort d'arranger les souvenirs spatialement s'affaiblit face à la détérioration du lieu. Deux auteurs sont appropriés à cette discussion : Perec et Beckett. Bien que le lieu qui organise *La Vie mode d'emploi* serve d'un logis où demeurent les histoires des occupants, des possessions, des peintures, ou des meubles, le texte de Perec signale la difficulté de maintenir une cohérence attachée aux objet-images dans l'espace. Si Perec avertit le problème de la déchéance spatiale, Beckett figure la condition sévère qui résulte de l'impossibilité de situer ses expériences dans l'espace.

En vue d'explorer la question de la préservation de la mémoire dans l'espace, il faut

d'abord préciser que c'est une mémoire vive qui donne le sens à l'espace. Pour reprendre les paroles de Benjamin, « La mémoire est, entre toutes, la faculté la plus nécessaire à l'épopée. Sans une vaste mémoire, l'épopée ne pourrait ni assimiler le cours des choses ni s'accommoder de leur disparition et du pouvoir de la mort » ("Le Conteur" 134). Contre les influences de la mort, c'est une mémoire vive qui donne un sens référentiel aux choses et fait durer leur signification. Dans le cas où cette faculté ne survit pas, les objets, les images, et tout ce qui reste dans l'espace périssent sans signification. Deux exemples de ce cas se distinguent dans le texte de Perec.

On voit un exemple chez Gaspard Winckler, après la mort de sa femme Marguerite. « Pendant tout l'hiver, Gaspard Winckler resta assis à la table où elle venait travailler, gardant dans ses mains un à un tous les objets qu'elle avait touchés, qu'elle avait regardés, qu'elle avait aimés » (Perec La Vie mode d'emploi 301). Un jour Winckler décide de brûler tous ces objets abandonnés. Le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze, deux ans après la mort de Winckler lui-même, « de ces trois petites chambres dans lesquelles pendant presque quarante ans a vécu et travaillé Gaspard Winckler, il ne reste plus grand-chose » (Perec La Vie mode d'emploi 24). La chambre des Winckler « est aujourd'hui une pièce grise de poussière et de tristesse, une pièce vide et sale » (Perec La Vie mode d'emploi 301). Il faut une mémoire vive pour qu'un lieu maintienne son sens référentiel. Sans relation à une mémoire durable qui peut s'accommoder de la mort, les choses deviennent grises de poussière en attendant leur propre mort, détachées et vides de sens.

La condition de la chambre de Rémi Rorschash, en outre, témoigne de la vacuité et du déclin des choses après le décès de l'occupant. « C'est la chambre d'un homme déjà mort, et il semble déjà que les meubles, les objets, les bibelots attendent cette mort à venir, l'attendent avec une indifférence polie, bien rangés, bien propres, figés une fois pour toutes dans un silence impersonnel » (Perec La Vie mode d'emploi 549). Les possessions abandonnées dans cette chambre – un lit, une table, des pennies, un verre de cristal, un peignoir, un porte-ceinture, un mouchoir, un portefeuille, un stylo, etc. – ne sont que « l'empreinte fragmentaire d'un réel disparu » (Reggiani 105). Les objets restent suspendus dans une image immobilisée qui n'appartient ni à aucun temps ni à aucune personne.

Le problème des choses figées dans le silence des chambres et des escaliers se montre dans les mentions fréquentes des inventaires. Dresser l'inventaire des choses, c'est se soumettre

à l'impossibilité de la mémoire et rapprocher le silence qui vient avec la mort. « Ramener le silence », écrit Beckett, « c'est le rôle des objets » (Molloy 16). Autour du vieux Bartlebooth, assis devant sa table vers la fin de *La Vie mode d'emploi*, ses possessions tendent vers le silence qui résulte de l'impuissance à offrir des histoires. Un fauteuil, une table, un plateau, une tasse, un coquetier, des livres, une photographie, un miroir . . . . Des objets divers composent une longue liste, une liste du vide et de l'abandon. Chez Beckett, l'inventaire des biens « dans un coin, pêle-mêle » (Malone 15) dans la chambre de Malone, signale la mort du possesseur et de sa mémoire :

> Et, chose encore plus curieuse, il y a toute une série d'objets, n'ayant apparemment rien de particulier en commun, qui ne m'ont jamais quitté, depuis que je suis ici, mais sont restés sagement à leur place, dans le coin, comme dans n'importe quelle chambre inhabitée . . . De sorte que, rigoureusement parlant, il m'est impossible de savoir, d'un instant à l'autre, ce qui est à moi et ce qui ne l'est pas, selon ma définition. Alors je me demande si je dois continuer, à dresser un inventaire n'ayant peut-être avec la réalité que des rapports fort lointains . . . . (Malone 127-28)

L'occupant s'est déjà retiré de sa chambre ; il lui est impossible de raconter à qui appartiennent ces choses, de raconter une histoire pour expliquer les objets qui traînent dans le coin. Face à la mort, en l'absence du sujet et ses facultés, les fragments dans les lieux abandonnés tendent vers leur propre disparition.

Perec semble écrire pour éviter une mémoire qui ne peut pas s'accommoder de la mort. Cette raison est la motivation de l'écrivain qui raconte l'histoire de Gaspard Winckler dans *W ou le souvenir d'enfance* :

> Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé . . . Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci, plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire. (Perec W 14)

Les traces de l'histoire d'un enfant qui a perdu ses parents à l'ère sous domination nazie ne se préservent pas dans des cartes, des annuaires, des archives. Contre les horreurs de la mort, la seule mémoire vivante lutte pour retenir les récits fragmentés. *La Vie mode d'emploi* exprime semblablement le besoin de construire un immense immeuble littéraire dont l'espace retient la mort et le passage du temps. Si on pouvait écrire les souvenirs des instants passés qui se logent dans chaque tableau, photographie, et objet qui restent dans l'immeuble, l'espace se présenterait

comme source de sauver les fragments des souvenirs.

Pourtant, si la mémoire souhaite se préserver dans un espace temporalisé, elle confronte la détérioration des lieux eux-mêmes, et avec les lieux les objets qui contiennent des histoires du passé. *La Vie mode d'emploi* rend évident l'effet du dépérissement des espaces physiques. En suivant la métaphore à laquelle Beaujour fait référence, les lieux sont le support, les tablettes sur lesquelles s'écrivent les images de la mémoire (93). L'activité volontaire de la remémoration artificielle dépend des images encadrées dans leurs fonds (Beaujour 87). Si les images des chambres soutenues par l'écriture permettent la persistance de la mémoire, il en résulte que la détérioration de l'immeuble est liée à l'incapacité de se souvenir. La puissance de la déchéance spatiale agite la possibilité d'une mémoire externe.

Valène, le plus ancien occupant de l'immeuble, voit l'effet de cette force négative :

> Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées, s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants . . . l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent . . . lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes . . . comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison tout entière . . . . (Perec La Vie mode d'emploi 164)

Comme locataire qui a habité le plus longtemps dans l'immeuble, Valène se souvient des anciens occupants qui sont déjà partis, qui ont disparu. L'image d'un immeuble éventré, contenant des figures pétrifiées et figées dans leurs postures comme dans un mausolée grotesque, fait rappeler une description semblablement graphique de la désintégration dans *W ou le souvenir d'enfance*. Le narrateur dépeigne la fragmentation de ses souvenirs isolés comme

> . . . ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W. entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers : personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, aéroplanes et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide ; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes

des athlètes étaient séparées des troncs, les bras séparés des torses, les mains n'assuraient aucune prise. (Perec W 97)

Dans *La Vie mode d'emploi*, l'immeuble éventré qui montre des morceaux des personnes et des choses disloquées et pétrifiées dans la mort souffre de sa propre mort. L'espace de la maison, qui offre une dernière refuge de la mémoire en conservant le passage du temps, est menacé par sa propre disparition. « Un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront » (Perec La Vie mode d'emploi 165). L'effet de la détérioration spatiale, et conséquemment de la déperdition de la mémoire externe, semble le plus grave à la fin du roman. La narration suit un inventaire des locataires qui restent dans l'immeuble. « C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir » (Perec La Vie mode d'emploi 576). Cet inventaire fonctionne comme une tentative finale d'enregistrer dans la mémoire des personnes dans leurs chambres, d'étage en étage. Mais comme déjà noté, un inventaire est un signe du silence, de la fin de la possibilité des histoires. « C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir » (Perec La Vie mode d'emploi 578). Un drap noir couvre la table, un trou noir reste dans le puzzle incomplet, et Bartlebooth tient une pièce qui n'égale pas la forme du trou. Quelques semaines après, Valène est aussi mort et dans sa chambre on trouve une toile vierge sur laquelle est tracé le plan « d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter » (Perec La Vie mode d'emploi 580).

Les difficultés qui se posent contre l'œuvre de la mémoire forcent la désintégration du plan de l'édifice jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une page vierge : d'abord, l'art de narrer une histoire fondée sur une durée et une localisation cohérente devient de plus en plus rare; et ensuite, la préservation spatiale des instantanés pour remémorer au moins le passage des temps fragmentés devient impossible face à la détérioration de l'espace. Confronté à l'impuissance croissante d'aucune accommodation pour continuer une histoire, il est inévitable que la première ligne du volume qui conclut la trilogie de Beckett bute sur un obstacle fondamental : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » (L'Innommable 7). Jusqu'à ce point, les deux premiers volumes ont prévu une fin vide et vierge. Allongé dans une chambre, Malone observe le blanchissement du plancher et il remarque :

> [J]e me rappelle distinctement la tenture ou papier peint qui adhérait encore aux murs par endroits et où se tordaient des roses, des violettes et autres fleurs dans une telle

> abondance qu'il me semblait n'en avoir jamais tant vu de mon vivant ni d'aussi belles. Mais de tout cela rien n'a l'air de survivre, à présent, et si au plafond il n'y avait pas de fleurs il y avait sans doute autre chose, des amours peut-être, eux aussi disparus. (Beckett Malone 81)

De plus, le narrateur de *Molloy* se trouve sous les effets du démantèlement du temps et de ses environs et il anticipe sa propre mort :

> Car quelle fin à ces solitudes où la vraie clarté ne fut jamais, ni l'aplomb, ni la simple assise, mais toujours les choses penchées glissant dans un éboulement sans fin, sous un ciel sans mémoire de matin ni espoir de soir. Ces choses, quelles choses, d'où venues, de quoi faites ? Et il paraît qu'ici rien ne bouge, ni n'a jamais bougé, ni ne bougera jamais, sauf moi, qui ne bouge pas non plus, quand j'y suis, mais regarde et me fais voir. Oui, c'est un monde fini, malgré les apparences, c'est sa fin qui le suscita, c'est en finissant qu'il commença, est-ce assez clair ? Et moi aussi je suis fini, quand j'y suis, mes yeux se ferment, mes souffrances cessent et je finis, ployé comme ne le peuvent les vivants. (Beckett Molloy 52-53)

Aucune présence d'esprit n'est possible. Comme Ciaran Ross décrit, l'écriture de Beckett se termine à une « mise en suspens radicale de l'existence, du temps, du passé, de la mémoire, de la connaissance et de la vérité . . . » (81). Sans une vaste mémoire, la faculté la plus nécessaire pour continuer une histoire, la compréhension de l'existence du sujet et des choses autour de lui aboutit à une suspension. Comment est-ce que la littérature continue, si la mémoire ne peut persister ni dans un temps spatialisé ni dans un espace temporalisé ?

## Chapitre 4. LA CONTINUATION DU PROJET LITTÉRAIRE

A cette mise en suspens de la mémoire, Beckett pose la question cruciale au sujet du projet littéraire : « Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? » (L'Innommable 7). Au seuil de l'abolition de la mémoire dans le projet littéraire, l'écrivain tend vers la limite et l'extrême. Llewellyn Brown caractérise *L'Innommable* comme « un point de rupture . . . une certaine expérience de la désintégration, la perception d'avoir atteint les limites du langage » (9). Si Beckett se rapproche aux limites de l'écriture, Blanchot mène son écriture jusqu'à ses extrêmes. Les extrémités du récit dans la trilogie de Beckett et dans *L'Attente l'oubli* de Blanchot se caractérisent par deux qualités : l'invention et l'oubli.

### L'invention beckettienne

Au seuil de l'expérience littéraire, l'aporie que rencontre Beckett est une exigence impossible de continuer :

> [I]l faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent . . . c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis . . . il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. (Beckett L'Innommable 213)

Devant la porte qui s'ouvre sur une histoire, la rédaction de Beckett retentit de la déclaration « Je ne peux pas » (Malone 35) et tend vers le silence. Mais simultanément, Beckett continue sa rédaction dans son impossibilité de s'arrêter. Le narrateur de *Malone meurt* entreprend de raconter quatre histoires : « Je ne voulais pas écrire, mais j'ai fini par m'y résigner. C'est afin de savoir où j'en suis, où il en est. Au début je n'écrivais pas, je disais seulement. Puis j'oubliais ce que j'avais dit. Un minimum de mémoire est indispensable, pour vivre vraiment » (Beckett Malone 55). Contre l'impuissance et l'oubli, le narrateur est forcé d'écrire afin de préserver un minimum de mémoire et d'affirmer son existence.

Dans la difficulté de sa réalisation mais dans l'impossibilité de son extinction, la littérature lutte pour être sans pouvoir. La tension accroît avec chaque tome, jusqu'à l'apparence

des phrases incompréhensibles dans *L'Innommable* :

> Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. (Beckett L'Innommable 8)

Dans une situation qui semble démanteler toutes fonctions de la narration dans une cohérence spatio-temporelle, comment faire, comment procéder ? Retourner à la mimesis traditionnelle dans cette condition sera feindre une écriture frivole. Beckett a essayé, dans son premier tome, d'enchaîner et de raconter une suite d'événements : « Cela ne m'étonnerait pas que je m'écarte, dans les pages qui vont suivre, de la marche stricte et réelle des événements » (Molloy 181). Si l'écriture s'agit de parler de choses dont on ne peut pas parler, retourner à la mimesis sera commettre une infidélité. En niant la possibilité du récit, la trilogie sert de témoigne de l'abandon. Dans la progression de ses trois volumes, Beckett refuse de continuer des histoires infidèles qui s'écartent de la marche réelle.

Après son avertissement dans *Molloy*, Beckett adhère à un mouvement vers l'abandon dans les deux volumes qui suivent. « Mon histoire à moi aussi je l'ignore, je l'oublie, mais je n'ai pas besoin de la connaître », énonce le narrateur (Beckett Malone 55). Arrivé au dernier tome, il déclare, « Je ne peut pas me taire. Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique » (Beckett L'Innommable 12). Dans son refus de la clarté et de désigner aucune référence temporelle ou spatiale, l'écrivain doit inventer. Il invente des choses tirées des obscurités. L'invention l'emporte sur l'impuissance.

Les obscurités d'où Beckett invente résultent de la séparation totale des impératifs conventionnels. Premièrement, le temps du récit et le temps de la remémoration se confondent. Le narrateur qui essaie de se rappeler des événements se mêle avec les personnages fictifs dans la narration. Deuxièmement, en conséquence de cette ambigüité, le récit refuse d'établir un je raisonnable. Il est impossible de savoir qui je suis, où je suis, quand je suis. Affronté de l'échec de la mémoire, l'écrivain lutte contre « l'illusion de la toute-puissance de la subjectivité, de l'intériorité, de la conscience, et contre toutes les représentations prophétiques qui en sont la conséquence : la profondeur, l'imagination et la singularité » (Casanova 145). L'abandon des

présupposés de quand, où, et qui, met en cause les termes qui caractérisent le roman proustien – la puissance, l'intériorité, la conscience, la profondeur, l'essence singulier. Troisièmement, les obscurités beckettiennes résultent du détachement d'un tout. Les murmures fragmentaires et les phrases irrationnelles restent en dehors de l'exigence d'une synthèse.

Le bannissement des conventions mène à l'invention des choses tirées de l'obscurité et de l'impossibilité. D'après l'explication de Casanova au sujet de l'invention, « Pour aller dans le sens du rien et s'obstiner sur la voie de l'échec comme seule possibilité d'accès à l'abstraction littéraire, il faut inventer de nouveaux usages du mot et de la syntaxe, fabriquer un matériau littéraire inédit en quelque sorte, qui permette d'échapper à la signification » (146-47). L'invention ne s'agit pas de fabriquer des histoires, parce que l'obstination sur la voie de l'échec se rompt de tout référentiel narratif. L'invention de Beckett crée un moyen de continuer sans système de référence : une affaire de mots inédits, libres de la nécessité d'être chargé du sens.

> [P]as besoin d'une bouche, les mots sont partout, dans moi, hors moi, ça alors, tout à l'heure je n'avais pas d'épaisseur, je les entends, pas besoin de les entendre, pas besoin d'une tête, impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons . . . je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper . . . . (Beckett L'Innommable 166)

Les mots se déroulent sur la page en fragments et en murmures inédits, sans besoin d'un esprit qui remémore, indifférents à leur source dans le décor et indifférents au temps du verbe. L'écriture de Beckett expérimente ses limites dans la décomposition du sens matériel des mots. Autrement dit, comme le narrateur exprime, les mots sont balayés : « Sur leur propre terrain, avec leurs propres armes, je les balayerai, et leur pantin raté avec. Des traces de moi, j'en trouverai peut-être à la même occasion » (Beckett L'Innommable 63). Après leur balayage, les mots restent sans choses, sans gens (Godeau 61), détachés de leurs significations.

**L'écriture de l'oubli**

L'abolition de l'objet et du signifié se rapproche à la deuxième qualité de l'écriture aux limites : l'oubli. L'affaire de mots détachés de leurs sens se dirige vers un langage dans son oubli

– un concept qu'il faut préciser par rapport aux idées du désœuvrement et du neutre chez Blanchot. Cet auteur prend la notion de la dissolution du mot et de l'objet jusqu'aux « sons purs, libres de toute signification » (Beckett Molloy 66), et la mène à un niveau encore extrême. Dans l'impossibilité et le refus de faire usage des référentiels linguistiques et littéraires, Blanchot s'obstine sur un mouvement vers le néant.

L'explication de Jean-Philippe Miraux éclaircit le concept du néant par la caractérisation de l'écriture désœuvrée :

> Le désœuvrement frappe tout d'abord l'écrivain qui prend conscience de la vacuité de l'écriture, de son impossibilité, et qui s'aperçoit qu'il n'a plus rien à entreprendre sinon la quête d'une œuvre s'acheminant vers son absence ; alors, secondement, il écrit malgré tout l'œuvre d'absence et la « dés-œuvre », faisant l'expérience d'une écriture du rien. Le désœuvrement est ainsi l'œuvre de l'absence d'œuvre. (122)

Le renversement des essentiels proustiens est évident : au lieu de la puissance, de la plénitude, de la haute présence d'esprit, et de la création de l'œuvre d'art, la voie blanchotienne s'achemine vers l'impossibilité, la vacuité, l'absence, et la dés-œuvre. L'écriture du néant se déploie dans *L'Attente l'oubli* sous forme d'une rencontre entre une femme et un homme. Cette rencontre – fondée sur l'injonction « Faites en sorte que je puisse vous parler » – supporte un entretien qui échappe à tous objets de l'expérience cohérente et qui recourt à la parole de l'impossibilité et de l'absence. Si l'homme répondra à la demande « Faites en sorte que je puisse vous parler », et s'il réussira à « frayer un chemin » en trouvant les mots pour que la femme puisse parler, elle oubliera ses mots. S'il transcrira la parole de la femme, elle ne reconnaîtra pas sa parole parlée et oubliée.

L'espace que cette rencontre crée est un espace neutre qui se tient entre les deux interlocuteurs. L'événement de la rencontre se passe dans « un étrange univers du 'neutre' défini par Blanchot comme espace de l'entre-deux : ne-uter, ni l'un, ni l'autre » (Miraux 48). Cette dimension échappe aux repères spatio-temporels. Selon Antonioli, « La catégorie même d'expérience (comme celle de rapport) est bouleversée : on ne peut plus penser à la dimension de maîtrise du sujet sur l'objet » (164). L'univers du neutre n'abolit pas seulement la dimension de l'objet sous l'expérience, mais aussi la dimension du sujet. Les paroles de l'entretien entre l'homme et la femme sont écartées de leurs sujets animants. Les interlocuteurs se tiennent dans le vide du neutre, en dehors de la localisation. Dans un entretien où les paroles manquent de sujet

qui se souvient de ses mots, les fonctions d'entendre et de parler s'agissent de soutenir un mouvement d'attrait entre deux interlocuteurs impersonnels.

Pour faire ce que la femme lui demande, l'homme doit entendre « quelque chose qui ne s'était pas encore passé, tout de même déjà présent, tout de même déjà passé » (Blanchot L'Attente 14). Il doit entendre une voix qui était toujours et déjà là, mais pas encore entendue. La parole qu'il doit transcrire est une « parole qu'il faut répéter avant de l'avoir entendue » (Blanchot L'Attente 11). Pour faire ce qui est impossible, l'homme doit aussi entrer dans l'oubli et entendre la voix de quelqu'un qui parle dans son état oublié. Le sujet en question n'est plus le maître de l'expérience ; il est impersonnel et innommable, comme Beckett le nommerait. Il est quelqu'un en soi, absente et hors de soi, en dehors, retiré du monde.

En mouvement de l'attention entre eux, détachés de l'objet de la mémoire et de l'attente, la femme et l'homme se retirent d'eux-mêmes. « Dans l'attention disparaît le centre d'attention, le point central autour duquel se distribuent la perspective, la vue et l'ordre de ce qui est à voir intérieurement et extérieurement » (Blanchot L'Attente 34). Avec la disparition du centre, ou de l'objet d'attention, disparaît la perspective subjective. L'un qui tient la perspective n'est plus attentif, mais quelqu'un qui est détaché du soi et séparé de son identité fait place pour l'entretien.

A un moment de l'entretien on observe que « Quelqu'un en moi converse avec quelqu'un » (Blanchot L'Attente 35). La femme et l'homme ne rencontrent pas la personne assise l'un devant l'autre, mais quelqu'un qui se trouve entre, le quelqu'un de l'entretien. Ce quelqu'un d'étranger et d'inconnu peut « come to me only through man but which, when it does, makes man into something the concept of man can't begin to account for » (Smock 3). « Qui es-tu, en réalité ? » demande la femme à l'autre, « Tu ne peux pas être toi, mais tu es quelqu'un. Qui ? » (Blanchot L'Attente 44). Si la femme s'adresse à quelqu'un d'inconnu de l'homme, l'homme s'adresse aussi à quelque chose de secret, d'abstrait, et d'impersonnel de la femme. Il faut faire attention à une voix retirée du sens culturel et social, dans l'état de l'oubli, qui apparaît dans le silence et le vide du langage.

« D'où viennent ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils, non en ne disant rien, car les mots n'arrivent plus, si on peut appeler ça une attente, où il n'y a pas de raison, où l'on écoute, ça stet, sans raison, comme depuis le début . . . » (Beckett L'Innommable 139). Beckett signale aussi la dimension de l'oubli où des mots arrivent en sons purs, où il n'y a pas de raison, pas de possibilité dans le mouvement de l'attente. Pendant que la femme parle

dans *L'Attente l'oubli*, sa parole lui interdit de parler : « Paroles comme oubliées avant d'être dites, toujours cheminant vers l'oubli, inoubliables » (Blanchot L'Attente 111). Elle parle sans arrêt mais pas encore, en mouvement de parlant-ne parlant pas. « Parlant, ne le voulant pas ; le voulant, ne le pouvant pas » (Blanchot L'Attente 71). Ainsi la femme et l'homme participent à un dialogue qui crée l'espace du mouvement de l'oubli, l'attente. Entre deux êtres linguistiques se trouve « the wavering, undecided movement between what you cannot possibly do and what you can't help doing » (Smock 48). Dans ce mouvement circulaire, la femme doit parler mais elle ne peut pas, et l'homme doit répondre, ou parler en avance, mais il ne peut pas.

La spatialisation de la littérature de Blanchot, décrit Miraux, « est fondamentalement lié au concept de patience qui expose l'écrivain à un travail interminable ainsi qu'à l'acceptation tacite que toute création est menacée par le risque de son impossibilité » (29). Sans vocation, sans but, le travail interminable de l'attente projette vers rien ; il accepte le mouvement infini qui tient entre, au lieu de « l'atteinte de l'œuvre » (Miraux 33) à une fin révélatrice. Seulement un mouvement interminable du neutre mène la littérature à ses extrêmes, au domaine de l'absence et de l'écart.

## CONCLUSION

### La fiction : une littérature de l'invention et de l'oubli

Si on peut représenter une littérature de l'écart, aux limites de l'espace de l'entre-deux, de ni l'un, ni l'autre, la fiction s'y rapproche. D'après Marie-Laure Hurault, la fiction de Blanchot « creuse le réel, exprimant, par le détour qu'elle invoque, qu'elle ne cherche pas à rendre compte du réel. Se plaçant à l'écart, elle le laisse apparaître à travers sa différence. L'imaginaire autorise l'assimilation de deux mondes qui, en contact, s'échangent jusqu'à s'indifférencier » (130). La fiction de Blanchot se dégage du souci de traduire le réel. En se situant à la scission entre le réel et son image, elle creuse une dimension qui démantèle, par son détour, l'atteinte du réel harmonieux. Dans la fiction, le sujet, si on peut le catégoriser, s'absente et se distancie de la matérialité des paroles. Ainsi dans la scission entre l'image et le mot, la fiction garde la distance entre le souvenir du réel et sa représentation. En n'étant pas vouée au réel, la fiction laisse le souvenir rester à sa place, distancié. Cette distance, l'espace entre dans l'attention et dans le détour, invite l'apparition de l'impersonnel et de l'inattendu dans son état de l'oubli.

### La littérature entre la mémoire et l'oubli

A ce point, la littérature dans le mouvement de l'attente l'oubli nous ramène à côté de Proust :

> Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. (Le Temps retrouvé 177)

L'apparition de quelque chose qui est gardée à une distance, pure et inattendue, ressortit de l'état de l'oubli. L'air pur souffle du paradis qu'on a perdu. Benjamin constate que l'œuvre de la mémoire proustienne – la respiration de nouveau d'un air isolé à sa date – se situe plus proche de l'oubli :

> Proust n’a pas décrit une vie telle qu’elle fut, mais une vie telle que celui qui l’a vécue la remémore . . . ce qui joue ici le rôle essentiel, pour l’auteur qui se rappelle ses souvenirs, n’est aucunement ce qu’il a vécu, mais le tissage de ses souvenirs, le travail de Pénélope de la remémoration. Ou bien ne faudrait-il pas plutôt parler d’un travail de Pénélope de l’oubli ? La mémoire involontaire de Proust n’est-elle pas, en effet, beaucoup plus proche de l’oubli que de ce que l’on appelle en général le souvenir ? ("L'Image proustienne" 136)

La mémoire dans la littérature, son tissage de souvenirs, se situe proche de l’absence et du retrait. En sollicitant l’apparition de l’impersonnel, la mémoire dans la littérature se tient dans le mouvement de l’attente.

De la convention à la rupture, les disparités qui semblent séparer Proust et Blanchot s’amenuisent finalement pour susciter des « échos infinis » (Compagnon 11) de la mémoire de la littérature. Comme Compagnon conclut, « la littérature porte et transporte la littérature, en fait non pas un monument, mais un mouvement : la mémoire de la littérature, c’est donc la littérature en mouvement » (11). La mémoire de la littérature ne disparaît pas face à la démolition des coordonnées temporelles, face à la disparition des référentiels de l’espace, ou face aux menaces de la reproductibilité technique, parce qu’une littérature en mouvement n’est pas absolue. Elle s’ouvre à l’échange qui se tient entre l’ancien et le moderne, entre la tradition et la restructuration. Cette échange affirme que se souvenir, c’est être loyal envers l’oubli, et oublier, c’est être loyal au souvenir. La littérature entre la mémoire et l’oubli s’absente de la définition d’un objet, d’une direction vers laquelle elle s’organise. Elle se soutient dans l’attention et dans l’espace-temps de l’intervalle qui tient une promesse.

## WORKS CITED


Antonioli, Manola. L'Écriture de Maurice Blanchot: Fiction et théorie. Paris: Editions Kimé, 1999.

Barthes, Roland. La Chambre claire: Note sur la photographie. Paris: Gallimard, 1980.

Beaujour, Michel. Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait. Paris: Editions du Seuil, 1980.

Beckett, Samuel. L'Innommable. Paris: Minuit, 2004.

---. Malone meurt. Paris: Minuit, 2004.

---. Molloy. Paris: Minuit, 1982.

Béhar, Stella. Georges Perec: Écrire pour ne pas dire. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1995.

Benjamin, Walter. "L'Image proustienne." Trans. Rainer Rochlitz Maurice de Gandillac, and Pierre Rusch. Œuvres. Vol. II. Paris: Gallimard, 2000. 135-55.

---. "L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique " Trans. Rainer Rochlitz Maurice de Gandillac, and Pierre Rusch. Œuvres. Vol. III. Paris: Gallimard, 2000. 67-113; 269-316.

---. "Le Conteur." Trans. Rainer Rochlitz Maurice de Gandillac, and Pierre Rusch. Œuvres. Vol. III. Paris: Gallimard, 2000. 114-51.

---. "Sur quelques thèmes baudelairiens." Trans. Rainer Rochlitz Maurice de Gandillac, and Pierre Rusch. Œuvres. Vol. III. Paris: Gallimard, 2000. 329-90.

Bertharion, Jacques-Denis. Poétique de Georges Perec. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 1998.

Blanchot, Maurice. "L'Affirmation (le désir, le malheur)." L'entretien infini. Paris: Gallimard, 1969. 153-79.

---. L'Attente l'oubli. Paris: Gallimard, 1962.

Brown, Llewellyn. Beckett: Les Fictions brèves. Caen: Lettres modernes minard, 2008.

Cadava, Eduardo. Words of Light: Theses on the Photography of History. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Carter, C. William. "The Vast Structure of Recollection: From Life to Literature." The Cambridge companion to Proust. Ed. Richard Bales. New York, NY: Cambridge University Press, 2001.

Casanova, Pascal. Beckett l'abstracteur. Paris: Seuil, 1997.

Cléder, Jean, and Jean-Pierre Montier. "Avant-propos." Proust et les images. Ed. Jean Cléder and Jean-Pierre Montier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003. 11-15.

Compagnon, Antoine. "Proust, mémoire de la littérature." Proust, la mémoire et la littérature. Ed. Antoine Compagnon. Paris: Odile Jacob, 2009. 9-45.

Deleuze, Gilles. Marcel Proust et les signes. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Genetti, Stefano. Les Figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett. Fasano: Schena Editore, 1992.

Godeau, Florence. Récits en souffrance. Paris: Éditions Kimé, 2001.

Guindani, Sara. "'Je ne savais pas voir.' Malentendu, connaissance et reconnaissance chez Proust." Proust, la mémoire et la littérature. Ed. Antoine Compagnon. Paris: Odile Jacob, 2009. 157-76.

Hartje, Hans, Bernard Magné, and Jacques Neefs. Cahier des charges de La Vie mode d'emploi. Paris: CNRS Editions, 1993.
Hurault, Marie-Laure. Maurice Blanchot: Le Principe de fiction. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
Kadivar, Pedro. Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux. Paris: L'Harmattan, 2004.
Kahn, Robert. Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin. Paris: Éditions Kimé, 1998.
Landy, Joshua. Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust. New York: Oxford University Press, 2004.
Lessing, Gotthold Ephraim. Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry. Trans. Ellen Frothingham. Boston: Roberts Bros., 1873.
Miraux, Jean-Philippe. Maurice Blanchot: Quiétude et inquiétude de la littérature. Paris: Armand Colin, 2005.
Montier, Jean-Pierre. "La Photographie "...dans le temps": De Proust à Barthes et réciproquement." Proust et les images. Ed. Jean Cléder and Jean-Pierre Montier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003. 69-114.
Muldoon, Mark. Tricks of Time : Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Press, 2006.
Nordholt, Anna Elisabeth Schulte. L'Expérience de l'écriture dans l'œuvre de Maurice Blanchot Amsterdam: Centrale Drukkerij Universiteit van Amsterdam, 1993.
O'Banion, John. Reorienting Rhetoric: The Dialectic of List and Story. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1992.
Perec, Georges. La Vie mode d'emploi. Paris: Hachette, 1978.
---. Les Choses. Paris: René Julliard, 1965.
---. W, ou, Le Souvenir d'enfance. Paris: Denoël, 1975.
Poulet, Georges. L'Espace Proustien. Paris: Gallimard, 1982.
Proust, Marcel. Du côté du chez Swann. A la recherche du temps perdu. Vol. I. VII vols. Paris: Gallimard, 1988.
---. Le Temps retrouvé. A la recherche du temps perdu. Vol. VII. VII vols. Paris: Gallimard, 1990.
Reggiani, Christelle. "Perec: Une Poétique de la photographie." Littérature 129 (2003): 77-106.
Ricœur, Paul. Temps et récit. 3 vols. Paris: Seuil, 1984.
Rochlitz, Rainer. Le Désenchantement de l'art: La Philosophie de Walter Benjamin. Paris: Editions Gallimard, 1992.
Ross, Ciaran. Aux frontières du vide - Beckett: Une Écriture sans mémoire ni désir. New York: Rodopi, 2004.
Ross, Kristin. Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.
Serça, Isabelle. "Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture: La Figure de l'interpolation chez Proust." Proust, la mémoire et la littérature. Ed. Antoine Compagnon. Paris: Odile Jacob, 2009. 137-56.
Smock, Ann. What Is There to Say? Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
Vilar, Pierre. "La Peinture dans les mots: Quelques remarques sur l'accrochage des toiles et l'installation du regard dans *La Vie mode d'emploi*." L'œil, d'abord...Georges Perec et la peinture. Ed. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou et al. Paris: Editions du Seuil, 1996. 113-27.
Vultur, Ioana. Proust et Broch: Les Frontières du temps, les frontières de la mémoire. Paris: L'Harmattan, 2003.